

## المصيد الوفير سجاد شعبي من الحراتية

دفعه ليحمل التول والصوف يعمل محل الورق والألوان ، وبهذا استطاع رمسيس وبسا أن يرجع ثانية لصناعة تسيج الصوف في مصر حيوية ولذي التسيج النيلي ، تلك الحيوية التي تخرج عن حدود الطوط الهندسية التي تفرضها إمكانية التسيج .

لقد استطاع هؤلاء الصبية هنا أن يهشوا العالم اجمع بتكنهم من حرفة تسيج الصوف وسيطرتهم الكاملة على المساحة المتسوجة حتى أصبح تعبيرهم حراً مطلقاً

الصورة التي أمامنا على الغلاف نموذج يمثل مسجداً الطرايقية للحائط . وهي مسجدة لا يمكن مناقشة كونها أو ألوانها كثيراً لأنها تدخل في نطاق فن الطفل فيتخلصا القسطن والحذر الوجودان في فن الكبار ، بل يسيطر عليها الاندفاع والتعبير الحر .

والآن لنحيط هذه المسجدة جيداً فنكتشف سريعاً أنه لا يمكن أن يتأدع أن يجرو على أن يعل ما فعله ذلك الجهد من الربط للمرى . . فالسجدة تقريبا مقسومة الى قسمين ، القسم العلوي تسيطر عليه الطوط الرأسية ، ويمثل ذلك في اتجاه النبات ، والقسم الأسفل تسيطر عليه الطوط الأفقية ، ويمثل ذلك في اندفاع السمك ، واستطاعت شدة الألوان وحيويتها في الجزء الأسفل من الصورة أن تعطي كثافة ونقلا وأهمية لهذا الجزء . ان بساطة تفكير الطفل أعطته هذه القوة للتعبير ، فتمو النبات مثلا يعطيه إحساسا طوبيا وكذلك وقوف الأشخاص وهم يتعمدون في هذا الاندفاع الى أعلى خط الأرض ، بينما الماء يعطي إحساسا بمسار الماء ، وكان لابد أن يصور تلك الأسماك لتعلمنا هذا الإحساس . بينما الحشائش الطولية في الماء رسمها لكي تكرر حدة اندفاع الماء الأفاني وتربط النظر بالجزء العلوي من المسجدة الذي تسيطر عليه الطوط الرأسية ومثل هذا الإحساس الصساني والاختلاص في التعبير لا يتأتان الا بعبرة كاملة ، وهي بالتأكيد لايسد أن يكون هؤلاء الصبية يتمتعون بها في تلك الدائرة المعلقة التي تسمى الحراتية .

التطلعت الدراسة قبل أن يتم مبني المدرسة نهائيا ، وبتروء الهندس الذي صمم المدرسة للاعتراف على عمليات التنفيذ ، لاحظ الصبوبة التي يعانها التلاميذ في دراسة مادة التسمية الفنية لتلقى الأمكانيات المادية والفنية - فالأرجح المهندس رمسيس وبسا وأصف على السيدات المشتريات على الجمعية أن يتولى تدريس هذه المادة بنفسه . وقد كان .. وأعطيت له الفرصة ، ولم يلزمه ورق ولا ألوان ولا حجرة دراسية - بل أحضر عددا من أقوال بسيطة وكثيرة من الصوف صبغها بمسدة أصباغ بدائية - وعلى الرغم من أن كل إنتاج هذه التجربة يقع في السوق الخيري للجمعية ، فإن هذه الفكرة وتلك النتائج لم تفتح السيدات المسجرات على تلك الجمعية الخاصة ، فظهر من أن يحمل التلاميذ يكررون رسوما ووحداتاً لخرافية قبطية . وهكذا رفضي رمسيس ورقة المكان . لثلاثة نقط من الطلبة استمعوا معه خارج المدرسة ، هم فائق نقسولا ورمس هرمينا وفتنة فكرى . وفكر المهندس رمسيس بعد أن يرى مكانا يستطيع أن يعطى فيه فكره بحرية كاملة . فاختار الحراتية من أعمال مديرية الجيزة مكانا للتجربة . وكان ذلك منذ الثين وشرين عاما .

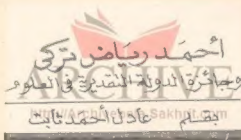
فائق نقسولا نوبل منذ مدة قصيرة بعد أن وصل الى نتائج تعار امامها من ناحية اللون والتكوين . اما رمس هرمينا فلا تزال تعمل ومن أعمالها المسجدان اللتان ترينان كنيسة الطراد بالزمالك وطول كل واحدة منهما ثمانية أمتار . اما فتنة فكرى فلم تستطع أن تكمل بجانب زوجها مدرس الرسم ، ولكن المجموعة العالية التي تعمل معه - مامدا رمس هرمينا فط - عمرها الآن إحدى عشرة سنة .

هذه هي قصة مدرسة الحراتية . كيف استطاع هؤلاء الصبية القرويون أن يعطوا كل هذا ؟ انها معجزة . ولكن أكبر الأثر يرجع الى إيمان رمسيس وبسا بالملكة الطفولة لدى الطفل والإنسان البسيط في تلك البيئة التي تعيش عليها ، وقد ألبت الظروف بعد ذلك صحة حذسه إذ تصدر الطفل المصري دائما المعارض الفنية لرسم الأطفال وتلقى أكثر من مرة على الطفل الياباني على الرغم من أن اليابان تقود العالم السمسم الآن في التصميم الفني للصناعة والمعمارة والسينما . وكذلك يؤمن رمسيس وبسا بأنه كلما زادت مشاكل الخاصة بالنسبة للتعليم أو الصناع أو الفنان زاد صراعه ، وبازدياد صراعه نستطيع أن نحصل منه على نتائج أحسن ، وكان هذا هو السبب الذي

مسجد الكمام

# جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية في العلوم

بعد أن قدمت المجلة في العدد الماضي تعريفاً مستفيضاً بأعلام الفكر  
الفائزين بجوائز السلوة التقديرية والتشجيعية في ميدان الفنون والآداب  
والعلوم الاجتماعية ، ترى من واجبها - احتفاءً منها بالأمل الكبير الذي  
تعلقه الأمة على علمائها - أن تنشر في هذا العدد تعريفاً موجزاً بالعلماء الذين  
فازوا كذلك بجوائز الدولة التقديرية والتشجيعية في عيد العلم العاشر .



حصل على درجة إنهاء الدراسات الكيميائية من ألمانيا في سنة ١٩٢٦ ثم درجة الدكتوراه في سنة ١٩٢٨ . تدرج في وظائف التدريس بكلية العلوم بجامعة القاهرة فعين مدرسا للكيمياء غير العضوية في سنة ١٩٢٨ ، ثم أستاذا مساعدا في سنة ١٩٤٣ فاستاذاً لكرسي الكيمياء غير العضوية والطبيعية في سنة ١٩٤٨ ، ثم أصبح عيسداً للكلية في مارس ١٩٥٣ .

وفي نوفمبر من نفس العام عين رئيساً لمجلس إدارة المعهد القومي للبحوث ثم ندى مديراً للمركز القومي للبحوث عام ١٩٥٦ مع احتفائه بمصادرة الكلية . وفي العام التالي عين مديراً للمركز القومي للبحوث حتى أحيل إلى المعاش في مارس ١٩٦٣

وفي أوائل عام ١٩٤٦ عين أول عميد للدراسات العليا والبحوث بجامعة القاهرة .  
ثم اختير وزيراً للبحث العلمي في ٢٦ مارس ١٩٦٤

والدكتور أحمد رياضي تركي عبيد الكيميائيين ، واستاذ لاجيال عديدة ، بل هو بمثابة أب روحي لكل من درس عنده ، وعاشه في الحقل العلمي منذ أكثر من ربع قرن .

ملا حياته بطلب العلم ، وعاش في صحرايه دون أن يعتزل الحياة العلمية ، ودون أن يهجر نفسه وفكره داخل العمل ، بل خرج بها الى الافاق الرحبية ليوسع علمه في خدمة المجتمع ، وليرسي له اسما ثابتة في البنية الكبيرة الذي تشيده بالذات في كل مرفق من مرفقاته الصفحية .. ولكن ذلك كله لم يشغله في نفس الوقت من تلازمه في مرفقات الجامعة ومعونه في معاميل البحوث ، فهو لا يلتفت أن يفرغ لهم ساعات منتظمة من وقته مهما ازدحم بالاعياء ، ولو كانت اعياد الوزارة . فهو يرى أن العلم حياة عريضة متصلة ، وأنه في كل يوم يتعلم شيئا يمكن أن يفيده به اشياء ، وأن الحركة لابد وأن تبقى مستمرة بين المعمول والحياة يفد كل منهما الآخر ..

والعلم عنده ليس الكيمياء فحسب ، بل وليس العلوم الطبيعية والتطبيقية فقط ، بل هو نتاج الفكر الانساني والعرفه البشرية . ولا يعرف الكثيرون منه أنه من دارس الادب والتاريخ العربي القديم والحديث ، ومن المؤلفين بقرابة التراجم وكتب التراث ، فهو من ذلك الرجل العظيم من خرج في العلوم الدين اذنبطوا بشكل يثير الدهشة والادجاب بكل ابعادنا المصرية العريقة . ولغة العربية عنده حب عميق ، لا يكاد يصافى للغة او عبارة خاصة الا ويقف منها متأملا فاحصا ، ولا يخرج من أن يسأل العارفين عن اصولها ويبينها ، ولا يخفى طربه واجبا حين يفتش بعضي عميق صيغ في أسلوب فتى جميل .

ونوفه الذي يسع الطبيعة في افعالها ، والإنسان في ابدانه التشكيلي الخلاق .. فهو من اكبر حوافيات الكائنات الانسانية وعنده اكبر مجموعة منها في الجمهورية ، ولها نفس دولها وعنايته الفائقة ، ويعصف اليها قدر ما يستطيع ، ويقرأ عنها من ما يثر عليه . ويكاد يكون من علماء النبات المتخصصين الذين كما أنه يقتنى من الأعمال الفنية ما يتم عن تلمذ مرفق للفن الرفيع .

وليس من ريب أن كل ذلك ، بالإضافة الى نشاطه من أسرة دينية ، كان له اثره العميق في تكوين شخصية الدكتور تركي .. فهو رجل هادئ الطبع ، مسخ النفس ، عف اللسان كريم البينة يتميز بالتواضع الشديد وإدانة العلماء حين يبدلون كل الجهد والصبر ليلوغ الحقيقة التي يتشددونها .. يلتفت بابه لكل ابنائه وزملائه ومعونه بصدر رحب ودود ، وببساطة مشرفة بسيطة ، ويستمع اليهم فيحسن الاستماع ، ويتحدث بالكلمة الطيبة في همس رقيق وفور .

وهذه الشخصية العلمية ، المتعلقة بحب العلم ، هي التي تتصدر مقبرة كبيرة في الكيمياء الطبيعية وغير العضوية ، انشأها ورعاها ونمعا بحيث أصبحت تضم نفا وثلاثة وعشرين من الاساتذة والباحثين ، منتشرين في جامعات الجمهورية والمركز القومي للبحوث والمؤسسات الصناعية والصالح الحكومية .. انبأوا معه درجات الماجستير والدكتوراه ، ونشروا أكثر من مائتين وخمسين بحثا في المجالات العلمية العربية والأجنبية ذات المستوى العالي .. له وحده منها نحو ثمانية وسبعين بحثا متخصصا حتى تاريخ تزيك جامعات القاهرة وعين شمس واسيوط لترشيحه لجائزة الدولة التقديرية .

وشملت بعونه دراسات في خواص السيليكا والسيليكات والأحماض المتعددة - واستنباط طرق جديدة للتحليل الكيمياء - وبحوثا في خواص الطاب عند كبر من الغازات واستخدامها في التصلد الكهربائي توصيلة دقيقة للتحليل الكيمياء - وانتشاف بعض الطاب الغازات التي تصلح طبائيا كشفا مثل هذه العمليات - ودراسة الاستقلاب الجزئي - وعزم القطب الثنائي - وغواص حركه ايونات الايدروجين - وفصل الغازات بالتحليل الكهربائي ، كما شملت أيضا دراسات ميتالوجية لبعض المعادن المصرية بقصد تركيزها واستخلاص المعادن والغازات منها .

وتتميز جميع هذه البحوث بالأصالة والدقة ، كما تدل على القدرة على الابتكار وتطبيق التجارب العملية - واستخلاص القوانين العلمية من نتائج التجارب وتعليلها لم اختبرها ، وهي بذلك قد أصابت الكثير الى معلوماتنا في علم الكيمياء .. الحاد منها ونشر إليها كثير من العلماء في الدوريات والمراجع العلمية العالمية والكتب .

وقد جمعت هذه البحوث بين التواحي الأكاديمية والتطبيقية . ولقد كانت اتجاهاته في أول الأمر أكاديمية ، ثم تطورت الى النتيجة التطبيقية ، وكان بعضها منصبا على دراسة طرق معالجة بعض المعادن المصرية كخامات الكبريت والزنك والتنجينيسز والفوسفات ، وذلك لاستيفاف الفسلف الظروف لاستخلاصها اقتصاديا .

وكانت جميع هذه الاتجاهات نطقا حافظة للباحثين معه ، إذ نشر الكثير من مثيرات البحوث مبتدئين بالنطق التي سار بها معهم ، كما أدت الى تشعب مفرسته العلمية مما جعل لكثير من تلاميذه مكانة مرموقة في المجال والعرف .

وليس من شك في أن جهود ذلك العالم الجليل قد أثرت احسن اثر في بعض صياح مدرسة علمية خرجت جيلا من انشط باحثين وتربهم ذكرا .. بل أن احدهم قد نال في نفس هذا العام جائزة (بوليفر الهندسية) في علم الكيمياء مع استاذة ، وآخرون أسلموا درجات الدكتوراه والمجستير في نفس عبيد العلم .

وهذه البحوث رفعت من شأن مصر في الاساط العلمية العالمية ، والأمل دليم جدا في العيسر الذي ينتظره الوطن من تحقيق البحوث التطبيقية التي يسطاع بها هذا العالم الكبير . وكان من الطبيعي أن تنال هذه البحوث التقدير العلمي في الداخل والخارج ، فكرمته بلاده حين منحه جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦١ ، كما كرمته المحافل العلمية الدولية باكثر من مظهر ..

- ✳️ فهو عضو اجنبي باكاديمية العلوم السوفيتية بموسكو .
- ✳️ وهو عضو مراسل لأكاديمية العلوم الاكاديمية .
- ✳️ وهو عضو شرف في الاتحاد الكيميائي الايطالي ، اختير بمناسبه انعقاد مؤتمر الكيميائيين الايطاليين في بوليه ١٩٦٢ .
- ✳️ وهو عضو في هيئة مكتب الاتحاد الدولي للكيمياء البحتة والتطبيقية - والكون من عشرة أعضاء علميين - منذ عام ١٩٦١ .
- ✳️ وهو محرر شرفي لجلة "الكال" Corrosion ، وهي صحيفة عالمية تهتم بالكيمياء الكهربائية للغازات ، وتصدر من دار برجلون في السكورد .
- ✳️ وقد منحته جامعة الجزائر درجة الدكتوراه الشرفية في ديسمبر سنة ١٩٦٤ ، قبل أيام قليلة من عيد العلم ، وكان واحدا

من ثلاثة علماء منحهم هذه الجامعة لأول مرة ، من فرنسا والقارة  
الأفريقية ، والبلاد العربية .

وتتمتع مظاهر التكريم الأخرى في كل محفل علمي ، فقد أتبع  
له في السنوات الأخيرة في أكثر المؤتمرات التي أقيمت فيها  
رئاسة أو وكالة بعض تقاسيمها أو أبحاثها ، ومن ذلك مؤتمر الأمم  
المتحدة لطاقة الذرية الأول والثاني .. فضلا عن الدعوات الكثيرة  
التي فصلت من الهيئات الدولية للاقاء المحاضرات والاشتراك في  
الندوات المتخصصة ..

وهو إلى جانب هذا كله ..

• عضو في الجمعية الكيميائية بلندن .

• وعضو جمعية الكيمياء الطبيعية بباريس .

• ورئيس الجمعية الكيميائية المصرية ومن مؤسسيها .

• وعضو - والرئيس السابق - للمجمع العلمي المصري .

• وعضو اللجنة العليا للمعاجم .

• وعضو الشعبة القومية للونسيكو .

• واستاذ غير متفرغ بكلية العلوم بجامعة القاهرة .

والدكتور أحمد دياهي تركي إلى جانب بحوثه المتخصصة ، قد  
ساهم في ترجمة ومراجعة بعض الكتب العلمية الأساسية ،  
أخصها :

١ - كتاب رمبي في الكيمياء غير العضوية - من جزءين .

٢ - كتاب تريبول وهول في الكيمياء التحليلية - من جزءين .

٣ - كتاب فوجل في الكيمياء التحليلية .

كما شارك في وضع وتعريب الكثير من المصطلحات العلمية ،  
وعلل فيه للغة العربية كان له أثره الواضح في اهتمامه بموضوع  
المصطلحات ، والذي عمل منذ توليه وزارة البحث العلمي على أن  
يخدم جهود الاتحاد العلمي العربي بشأنه -

كذلك فإن الدكتور أحمد دياهي تركي أحد الذين يشرفون على  
« نرات الإنشائية » التي تصدرها دار الفكرية للنشر والتوزيع  
بوزارة الثقافة والإرشاد القومي ، « لتتناول والتعريب والبحث  
والتحليل ورائع الكتب التي أثرت في الحضارة الإنسانية » .

وقد رشحته قيادته للبحوث الكيميائية لأن يكون مديرا للمركز  
القومي للبحوث ، فأعطاه نفسه وكل فكره وجهده حتى أصبح ذا  
مكانة علمية مرموقة في العالم ، تعرفه كل الهيئات الدولية وتقدر  
كل ما يسهم به من نشاط علمي متعدد الجوانب .. تولى أموره  
ولم يزل مشروعا في حيز التنشيط ، وبشأنه لم يستكمل بعد ،  
وقاده بأفراد قليلين . فأصبح اليوم صرحا ساخنا في حياتنا  
العلمية ، يحتضن أحدث العامل وأكملها تجهيزا ، ويعج بالدارسين  
والباحثين الذين زادوا عن الألف .. بل أصبح المركز الرئيس  
للتدريب على البحث العلمي ، وتخرج منه الكفاءات في مختلف  
التخصصات الطبيعية والتطبيقية التي لا نجد لها مثيلا في أي مكان  
علمي آخر ، والتي ساهمت بقدر كبير في حل عدد من المشاكل  
الأساسية في المجالات الإنتاجية .. بل أصبح بفضل تخطيطه  
الطموح المرن بمثابة مركز ترويج لمعاد بحثية جديدة متخصصة  
تغطي احتياجات البلاد وتطورها العلمي والتكنولوجي وسميها في  
تعزيزي التنكف وملاحقة التقدم ونظمها إلى أن يستاد العلم  
كل مشروعات الإنتاج والخدمات .

وكان من الطبيعي ، أن يشارك الدكتور أحمد دياهي تركي في  
إنشاء مؤسسة الطاقة الذرية عن طريق عضويته في مجلس إدارته  
وأن يشارك بعد ذلك في إنشاء المجلس الأعلى للعلوم الذي ظل  
محفظا بعضويته له ونشأته فيه طيلة حياته إلى أن أنشئت وزارة  
البحث العلمي لتتولى الرسالة الكبيرة التي عهد المجلس لها ،  
وهي وضع سياسة واضحة للبحث العلمي وتنفيذها بما يحقق  
أهداف البلاد في النهضة العلمية وفي أن يكون العلم هو البعد  
الأساسي لتقديم الإنجاز الاقتصادي والاجتماعي .

وهكذا كان على رائد الكيمياء أن يفتح الشوط الطويل ليفرج  
في الحقبة العلمية العربية ، وليربطها ربطا متينبا بنظمات  
مجتمعات القوى ، ويروج هذا الجهد الشاق بجهد أكثر مشقة  
بإختيار وزارة البحث العلمي .. إذ يتحمل اليوم مسئولية  
تخطيط السياسة العلمية للدولة كجزء لا يتجزأ من سياسة  
النمية القومية ، وليكون العلم بالتميز أداة المجتمع وأهدافه هو  
سلاحنا الذي يحقق النصر التوري .

## الفايزون بجوائز الدولة التشجيعية في العلوم

الوطنية لبادري وتطلعات ميثاق العمل الوطني من أن مراكز  
البحث العلمي مطالبة في هذه المرحلة من النضال أن تلون نفسها  
بحيث يكون العلم للمجتمع .

والفايزون بهذه الجوائز يؤكدون مرة أخرى ، مدى ما يمكن أن  
يقدمه رجال العلم من جهود رائدة إذا ما أتيحت لهم فرص البحث  
والعمل وإمكانياته الضرورية ، وبخاصة في ظل التشجيع  
العام من الدولة وأجهزتها المختلفة .. بما بنيت الطبيعة الكبرى  
من أننا قادرون دائما على النهوض بالمسئولية العلمية والوطنية ،  
وأننا قادرون أن نباهي بأفضلنا خير ما نباهي به الأمم ، وأننا  
قادرون على الاندفاع في مرحلة الانطلاق العلمي بقدر ما نضع لها  
من خطط سليمة ، ونوفر لها من إمكانيات مناسبة .

هي يست عشرة جائزة في العلوم ، فاز بها باحثون نابوهون في  
العلوم الطبيعية والتطبيقية ، تميزوا جميعا بمستوى العالي ،  
والعقل والعمق والأصالة في البحث والإضافات الجديدة القيمة في  
النواحي الأساسية للعلوم ، كما يشر كثير من البحوث التي تقدم  
بها كثيرون منهم بفوائد تطبيقية هامة في الصناعة والزراعة  
والطب . ونشرت بحوثهم جميعا في المجلات العلمية العربية  
والدولية ذات السمعة الممتازة .. والفايزون بهذه الجوائز يمثلون  
خير تمثيل تلك الطلائع المتميزة التي تحدث عنها السيد الرئيس  
جمال عبد الناصر في خطابه في عيد العلم ، والتي أتاح لها وطنها  
فرصة التناول ، فكانت على مستوى الفرصة فشرفت ونظمتها  
بلا امتياز الطلي .. وهم في نفس الوقت يؤكدون الاستجابة

في حل المشاكل الاساسية الكبرى التي تواجه خطط التنمية القومية في مختلف مجالاتها .. واتنا بيزيد من التخطيط والتوجيه والعزم والاستجابة لتطلبات البحث العلمي يمكن ان نتغلب وان نقف في قدرتنا على حل هذه المشكلات الكبرى التي تواجه شعبنا في بناء التقدم وصنع المستقبل ..

وهذه البحوث الصعبة الغائرة ، الى جانب البحوث الاخرى الكثيرة التي لم يقدرها الفوز هذه المرة ، وان كان لها امتيازها الكبير كذلك ، ليعين اننا نستطيع ان نبني القاعدة العلمية الاساسية التي يبدأ منها الانطلاق ، وان ما نحتاجه هو تجميع هذه القاعدة ونميرها لها كل القوى والوارد .. كما تبين ان العلم في بلادنا قد خرج الى حياة الناس في المجتمع ، يحاول ان يسهم

## أولاً. العلوم الرياضية

### **الدكتور روف حليم دوس**

الاستاذ بكلية العلوم بجامعة القاهرة

تقدم بخمسة بحوث ، تصالحي مسائل في موضوعات رياضية اهمها ما كان خاصا بالدوال شبه النورية .. وهي من النواحي التي تصيف معلومات اساسية في العلوم الرياضية البحتة .

## ثانياً. العلوم الفيزيائية

### **الدكتور رافت كامل واصف**

الاستاذ المساعد بكلية العلوم بجامعة القاهرة

نقل الجائزة في سبعة بحوث تتناول موضوعا جديدا له اهميته ونوعا هجيا علميا سليما في دراسة الخواص الفيزيائية لاسلاك من فلزات ثلثه عرضها لاجهادات ميكانيكية ومعالجات حرارية .  
<http://Archivebeta.com>

## ثالثاً. العلوم الجيولوجية

### **الدكتور امين رياض جندى**

الاستاذ المساعد بكلية العلوم بجامعة الاسكندرية

تقدم بثمانية بحوث متبعة منها تناولت بعضا اساسية قياس النشاط الاشعاعي للكثير من المعادن والمسحوق المصرية ، واما الثامن فيتعلق بدراسات طبقية وليثولوجية وتركيبية للطبقات التابعة لما بعد عصر الاوسين الاسفل . ولهذه البحوث اهميتها العلمية والتطبيقية .

### **الدكتور محمد كمال العقاد**

استاذ ورئيس قسم الجيولوجيا بكلية العلوم بجامعة اسوان

تقدم بخمسة بحوث وكتاب . وتناولت البحوث دراسات جيولوجية القابعة لمناطق عدة في الصحراء الشرقية ، شملت الرواسب الحديثة بمنطقة جبل الحديد ، كما تضمنت البحوث تصنيفا لسطور القاعدة بجزء من الصحراء الشرقية الوسطى . ولهذه البحوث اهميتها العلمية والتطبيقية في الجيولوجيا الاقليمية . واما الكتاب فيتناول اضافة قيمة للمكتبة العربية في علم الصخور .

## رابعاً . العلوم الكيميائية

### الدكتور احمد مدحت شمس الدين

استاذ باحث مساعد بالمرکز القومي للبحوث بوزارة البحث العلمي

تقدم بعشرة بحوث ، منها ثلاثة بحوث مستقلة وسلسلة بالاشتراك مع آخرين ... ونقع كلها في مجال الكيمياء الكهربائية وتتناول موضوعات الاختزال الكهربائي لبعض الاحماض العضوية ، الاستقطاب في المحاليل المائية ، فوق الجهد في الاملاح المصهورة ، طبيعة شكل الغلطة المرسية في المصهورات المائرة اليونشيوترية للاحماض والقواعد المصهورة وتعيين ثوابت اترانها . وتعتبر الأخيرة من البحوث الرائدة في الكيمياء الكهربائية الحديثة ذات التطبيقات الصناعية الهامة .

### الدكتور جمال الدين كامل مصطفى كامل

مدرس الكيمياء الحيوية بكلية الطب بجامعة القاهرة

تقدم بأربعة عشر بحثا اوضح منها أنه قد توصل بعد دراسته الشغلة للتغيرات الكيميائية والبيثولوجية الى الكشف عن مسببات العواقي الكيميائية ومدى علاقتها بالامراض المختلفة مما عاونه على التعرف على متباولية مرض الروماتيزم والكوربا وتصلب الشرايين وامراض الكبد ، ولجوده تطبيقات اصيلة في التشخيص والعلاج .

## خامساً . العلوم البيولوجية

ARCHIVE

### الدكتور شكري ابراهيم سعد

الاستاذ المساعد بكلية العلوم بجامعة المنصورة

تقدم بسبعة بحوث ، طرقت فيها مجالا جديدا في علم النبات ، وهو البيولوجيا ، علم حبوب اللقاح ، وفلم بدراسات رائدة فيها بالنسبة لكثير من النباتات المعربة ، ووضع اسسا جديدة لتصنيف بعض الفصائل النباتية .

### الدكتور محمد فتحي الهواري

مدير مصنع السالسيلاط بشركة النمر للكيميائيات الموالية

قام ببحوث علمية متعددة بلغت العشرين في مجال الكيمياء الحيوية ، وتنتمى دراسات وافية ومتتامة للتغيرات الكيميائية الحيوية التي تحدث عن الإصابة ببعض الامراض ولا سيما الجلدية منها مثل البهاق وغيره ، وامراض النظفة مثل الكراشوروكور ، وايضا داء الكلب . ولهذه البحوث امتيازها العلمي التطبيقي الاكاديمي .

### الدكتور منير عجيب زخاري

المدرس بكلية الطب بجامعة القاهرة

تقدم بعشرة بحوث تناولت موضوعات هامة في الفسيولوجيا ، توفر فيها الباحث على دراسة مركبي الاينوزين تراهي فوسفات والصوديوم سكينات ، واستعمالتهما وآثارهما الفسيولوجية على مختلف أعضاء الجسم . كما أجرى دراسات أخرى تناولت ما يحدث من الظواهر الفسيولوجية عقب ربط الاوعية الدموية ، وكذلك اثر الضادات للحوية على الجراثيم المسببة للالتهابات التي تعقب العمليات الجراحية في الانسان وعلى الجراثيم المسببة للالتهاب نخاع المظام والعقد الليمفاوية وغيرها . وهذه البحوث تكشف عن امكانيات تطبيقية كبيرة .

## سادساً • العلوم الهندسية

### الدكتور محمد عزت حسين

الأستاذ المساعد بكلية الهندسة بجامعة القاهرة

تقدم ستة بحوث ، يتألف الأول والثاني منها موضوع كتاب وارن ، وقد أمكن بابايغ خطوات متتالية في الدراسة ، الوصول إلى تعديد التي والتزخيم لذلك العتب ، كما أمكن تخفيف وزنه باستعمال بعض التقنيات ، وقد ساهم الباحثان في تحقيق مستوى أفضل لتصميم ذلك العتب . ومعالج بحوث ثلاثة أخرى موضوع كراسي التحميل الهيدروديناميكية ، وتظهر كيف تغلب الباحث - باختراعه بلف تحكم تلقائي لصفوف الزيت - على ترخيم العمود الذي يؤثر على دقة ماكينات التشغيل وكيف قام بدراسة نظرية ونجريبية عن اختراعه مما اكسبه قيمة علمية وحقق تقدماً ملموساً في هذا المجال . أما البحث الأخير فهو اختراع كمشك يجعل وضع المكبس الهيدروليكي لا يتوقف على مقدار القوة الصادرة .

## مابعاً • العلوم الزراعية

### الدكتور احمد سميد النواوي

الأستاذ المساعد بكلية الزراعة بجامعة الاسكندرية

تتفق الفلوة الملايين من الجنيهات من النقد الاجنبي في سبيل استيراد المبيدات توفاية الحاصل ضد الحشرات القترية على الاصابة بالآفات . وتعتبر بحثوه سلسلة متصلة من المحاولات الخاصة بنتاج المبيدات الفسوية محلياً عن طريق تخليقها وبناء جزئياتها بحيث يتوافر لها من الخواص الفيزيائية والكيميائية المناسبة . واعتمد في دراساته على تحضير مركبات فسوية تكون من شقين أحدهما سالب والاخر موجب ، وعلى تحضير مركب جزئياً محورياً متشابهاً بحيث تحوّل خواصها الفيزيائية بالتدرج . وتشمل هذه الخواص نسبتة القابلة للانتزاج بالدهون وقابلية الانتزاج بالماء ، ثم ربط هذا التدرج في الخواص الفيزيائية للمركب بتأثيره على الكائنات الحية . وقد أمكنه الحصول على نتائج عامة وهي : أنه من الممكن تحضير مبيدات فطرية قوية المفعول ، يستمر اثر بعضها قوياً لمدة تزيد على خمسة عشر يوماً تحت ظروف العمل ، كما أمكن تحضير مركبات قوية المفعول ضد الفطر ضعيفة المفعول ضد النبات ، وأخرى قوية المفعول ضد الحشرات الجوزية بسلام الطبقة وراعى الارز ، ورابعة ذات تأثير ابادي حشري ، كما أوضح وجود علاقة بين التركيب الكيميائي والتأثير الحشري للمركب ، وبين حجم الكائن وناتيره السام على الفطرة المختيرة .

وتهدف هذه البحوث إلى انتاج بعض المبيدات وتصنيعها محلياً مما يترتب عليها مكسب اقتصادي كبير يساهم في احيائها في مبردان المبيدات .

### الدكتور عبد المنعم ماهر على

مدير العمل المركزي للمبيدات ومخابر وقاية الزروعات بوزارة الزراعة

تقدم بتسعة بحوث ، يمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات .. تشمل الأولى منها خمسة عن الاختبارات الحيوية للمبيدات ، وتشمل الثانية ثلاثة بحوث عن الدلالات الحشرية المقاومة لمفعول المبيدات ، كما تشمل المجموعة الأخيرة بحثاً واحداً عن نباتات مستعجلات المبيدات .

وللبحوث الفائزة أهمية كبيرة في مجال المقاومة الكيميائية لدودة ورق القطن ، ونوجيها نوجيها جديداً .

### الدكتور محمد عبد الودود خليل

الأستاذ المساعد بكلية الزراعة بجامعة اسيوط

يبين الباحث في موضوعه عن « مكانة الزراعة ومستقبلها في الاقتصاد القومي » مدى ازدياد الأهمية المطلقة للزراعة المصرية في الاقتصاد القومي بالرغم من تدهورها النسبي بين مختلف الأنشطة الاقتصادية الرئيسية الأخرى ، كما يوضح ما طرأ على الأنشطة الزراعية نفسها من تغيرات ، فقد تبين له أن الأنشطة الخضرية والفلاكية والمائية والمعالجة والتعليق ، وهي أكثر الأنشطة من الماحاصيل العقلية ، ما تزال أخذت في الاتساع لأن القسلة الفلاكية لهذه الماحاصيل الأخيرة قد قاربت مداها .

وقدم في بحثه « الانتاج الأزرق في الاقليم المصري » دراسة اقتصادية انتاج الماحاصيل الزراعية المصرية مع ارتفاع في مستوى الأساليب التي أتبعها في الحصر والتحليل الاحصائي .

ويمكن أن يسهم هذان البحثان في خطط التنمية الزراعية .

## شامياً • العلوم الطبية

### الدكتور حسن سيد الحفناوى

الإستاذ بكلية الطب بجامعة القاهرة

دس الباحث مرض جفاف الجلد للسون على أربعين حالة ، وهو أكبر عدد قام بدراسته مؤلف واحد . ومن النتائج المبكرة لبعونه ، التفريجات التى تحدث فى نسبة التماس والجوانثيون والتزيمات الترانسميتيز فى المصل والأحماض الأمينية فى البول فى هذا المرض .

وبالإضافة الى ذلك فقد قام بدراسة عدة امراض جلدية نادرة شملت جميع نواحي الفحوص والدراسة الإكلينيكية .

### الدكتور عمر محمد عسكر

الإستاذ المساعد بكلية الطب بجامعة القاهرة

تضمنت بعونه عملاً جراحياً مبتكراً لعلاج بعض دوال الساق ، ووصفاً مستقيماً ودقيقاً للتشريح الجراحى للصفان العميق .

### الدكتور سيد عبد الحلیم الوراقى

الإستاذ المساعد بكلية الطب بجامعة عين شمس

اغتنت بعونه بأصابات الرئة فى العمال المشتغلين بتراب الكلولين والذين يعانون من مرضى للتوكسافين .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>





# شعر اليوت .. ناقداً

بقلم الدكتورة هيفه ربيع

وفي حديثه عن النقطة الأولى يقول اليوت : ان الشاعر في أوائل قرننا كان ما يزال يشعر بالقيود التي وضعتها المدرسة الرومانتيكية حول طبيعة المادة التي يستمد منها الشاعر تجربته . اذن هذه المدرسة كانت ترى ان الشاعر يجب ان يتخذ موضوعه من منابع محددة ، كغير المؤلف من المواضيع أو كمشاعر الشاعر الخاصة . اما في بداية هذا القرن ، وبعد ان عانى الشعراء تجربة الحرب العالمية الأولى وبعد أزمة الثلاثينيات ، فان مفهومنا للتجربة الشعرية قد تغير تبعاً لتغير الصلات التي تربط بين الشاعر والواقع الخارجي . فلم يعد يستطيع ان يشعر فيما هو خاص به ، بل وجد نفسه ملزماً بان يستمد مادته الشعرية من واقع عصره . ولهذا فان اليوت عندما يتكلم عن هذه المادة الأولى يطلق امام الشاعر امكانيات اختصار مادته . فالشاعر يختزن ما يسترعى انتباهه الى ان تأتي اللحظة الوافقة لظهور هذه الصورة أو الشعور في الإطار الفني المناسب . وعليه فالذي يؤهل هذه المادة لان تكون موضوعاً لتعبير شعري ، ليس صلاحية في ذات المادة ، وانما هو قدرة الشاعر في مراحل تبصره الأولى على ان يتفاعل معها تفاعلاً من شأنه ان يسورها داخل تجربته الخاصة تسويراً يضيئ عليها معنى لم يكن موجوداً فيها . وعليه فان « شيطان » الشاعر - اي تلك القوة التي كان الشعراء الرومنطيون يشيرون اليها بقوة سيطرة على تبصيرهم - ما هي الا عامل يبحث وينقب ويصيغ ويطرد ما لا يمكن ان يحتسب لكشاف الكلمة . فالشاعر اذن صانع ، مثله في خلق الشعر مثل التجار الذي يصنع « أرجلًا لمنصدة » . ومن هنا فان اليوت يصدرنا نحن الذين نود ان نكون

أوائل الشهر الماضي نعت اليوتسا وكالات الأنباء الشاعر الأمريكي الجمهوري مولدا ، الإنجليزي الملكي جنسية ، ت.س. اليوت الذي كان له اكبر الأثر في حركة الشعر الجديد في ادبنا العربي المعاصر . وائر اليوت في النقد الأدبي لا يقل عن اثره في الشعر ، وهذا المقال يتناول اليوت ناقداً .

« لا يكمل لأي شاعر أو فنان معنى الا اذا وضحت صلته بشعراء وفناني الماضي » هذه الصلة التي تحدد الشاعر ، وأهميته ، وتدوننا له . ولنتبينم الشاعر ، على الناقد ان يضمه بين اليوتس - مقارناً ومفارقاً - تلك قاعدة أسوقها للنقد الجمالي ونسب النقد التاريخي بحسب .

واليوم ونحن نتحدث عن ت.س. اليوتس ، نتحدث عن شاعر ، وان استأنز به التاريخ في صفحاته منذ قريب ، فانه قد ترك رنات ستفجح له مكاناً بين ما تملكه من أعمال تكون تراثنا الأدبي ، رنات يلد المرء في هذه اللحظة ان يتعرف على جلورها في فكر الرجل النقدي . فليس اجمل من ان يستمع المرء الى شاعر يتحدث عن فنه . ولكننا اذ نقف امام اليوت في هذا المقال فانما نطلب ان نتعلم منه ما اراد ان يقول عن وظيفة الناقد الفني ، الدور الذي يلعبه في تطوير الحركة الأدبية .

## طبيعة التجربة الشعرية :

فوظيفة الناقد الفني ، كما يراها ، تنحصر اولاً في انه يحدد مفهوم العصر عن عملية الخلق الفني . وعندما يتحدث اليوت عن الخلق الفني فانه يركزه في نقطتين هما :

- طبيعة التجربة الشعرية .
- العوامل المكونة والمميزة للتعبير الشعري .



تاس: اليوت

قد يلقي ضوءاً على حياة الرجل ، ولكنه لن يعمق من فهم الناقد الأدبي لمسرح شكسبير .  
مثل هذه الحقائق والمعلومات يجب أن نلقيها جانباً وأن نتعدها عندما نبدأ في معايشة الفنان تجربته . لأنه كما يؤكد اليوت « إذا تراخيت مثل هذه المعلومات حول شاعر ما ، فقدنا الصلة به » .  
ولقد أثار هذا الموقف الذي اتخذته اليوت تجاه هذه النقطة نقاشاً خاصاً عندما أصبح مدار الحديث عن « أهمية العقيدة الدينية في بناء شعر الشاعر »

نقاداً ، إلا أنه لم يتعدى ببصرنا العمل الفني ، لكي نشرحه خلال عوامل اجتماعية أو سيكولوجية . وجسدير بالذكر أن اليوت لا ينكر أن هذا الاتجاه قد يساعد القارئ على فهم بعض المقطوعات ، إلا أن تقصى مثل هذه النواحي ليس من شأن الناقد الأدبي ، ولكنه من شأن الباحث . فإن العمل الذي يقوم به الناقد الأدبي اسمى من أن ينحصر في تفسير جزئي مثل هذا . وفي إحدى الدعابات يقول اليوت : إن اكتشاف « قائمة حساب غمبل ملابس لشكسبير »

على عقله لكي يختار القالب الذي يحوى ويقيم هذا الشعور ، دون أن يترك مجالا لتمايز بين القالب والشعور ، أو الشكل والموضوع . وعليه فعملية التعبير الفني تنحصر بالشاعر لا إلى أن يلقي بمشاعره الشخصية في تعبيره ، بل أن يعبر عنه عن هذه الشخصية . ومن هذا فإن اليوت يطالب الشاعر بوعي كامل بالشكل الذي يستخدمه في تعبيره ومدى تحمل هذا الشكل لما يود أن يعبر عنه . وهو يرى أن عدم التوافق بين الشكل التعبيري والموضوع ما هو إلا علامة على عدم النضج في فنية الشاعر . ثم يزيد في شرح هذه الفكرة فيقول أن الشاعر حينما يعطى أهمية زائدة لموضوعه فإنه سيدفع نفسه حتما إلى أن يصبح نوعا من الدعاية . في حين أن اهتمامه الزائد بالشكل ينم عن فقر في الفكر ، ولا يتورع اليوت أن يقول « أن الاهتمام بكامل الشكل لدى بعض الشعراء الرومنتيين ما هو إلا محاولة جاهدة من جانبهم لأن يقيموا أو يخفوا عن البيان أجلا داخلها » . . . . . بعد اليوت من فكره هذه مقولة « . . . . . تطور الشعر الإحساري في أواخر القرن السادس عشر عندما بلغت أهميته قمة المسؤولية » . وأصبح كتاب المسرح من وجهة النظر الجديدة في الأدب ودمج في أداة التعبير ، ودمج في شكل وسجل والحوى واضحا وضوحا لم يعهده معه سوى شعراء المدرسة اليناهيزيقية . ويبلغ اليوت قمته في التعبير عن هذه الفكرة عندما يتحدث عن الشاعر أندرو مارفون Andrew Marvell الذي يتخذ اليوت مثالا لهذه المدرسة . فيتحدث عنه بأنه استطاع أن يعطى الشعر في هذه اللحظة قوة تستند إلى انزاع داخلي في التجربة وصقل ذهني من الحضارة ، قوة تسعى اليوت خلال تقده وشعره أن يرجعها إلى الشعر في أوائل هذا العصر . فتأدى بأن الشعر الإنجليزي قد فقد هذه الصفات التي اكتسبتها له المدرسة الميتافيزيقية ، صفات يجب ألا تفقدها ، ويجب علينا لكي نساب على المازق الذي أدخلتنا فيه المدرسة الرومانتيكية ، أن نعاود الاتصال بهذا التيار . هذه فكرة صاغها اليوت في عام ١٩٢١ فجاءت مبلورة لفكرة التراث الأدبي التي أفردها اليوت مقالا نشر في عام ١٩١٩ ، ميز به الفكر النقدي في ذلك الوقت ، وبقي إلى يومنا هذا أحد المقالات التي يقوم عليها الفكر النقدي الحديث .

وبرجع ت . س . اليوت المشكلة إلى ماثيو آرنولد الذي فصل الأخلاق عن الدين . وأصبح الشاعر في حل من أن يقيم التجربة الانسانية على أسس ليست لها صفة دينية ، وهذه نقطة لا يفرها اليوت لآرنولد .

والحقيقة أن المرء حينما يبحث هذه النقطة في فكر اليوت فإنه يقابل تعارضا أصيلا في عرضه للمسألة . فاليوت يقول أن الشاعر يفقد صلابته عندما يفقد أطارا من الإيمان يستند إليه فكره . وأن كسان اليوت يؤمن أن يصيغها في شكل اخف حدة فيقول: ( أن الصيغة الشعرية لا يمكن أن يحجبها تمايز بين عقيدة الناقد والشاعر » . ولكن اليوت يقول : ما من شاعر كبير إلا وقد جابه التاريخ أطارا من العقائد راسخا . فليس هنالك شاعر كبير اضطر إلى أن يصنع نفسه هذا الإطار . بل أن اللحظة التاريخية كانت دائما تمده به . وهنا يعطينا اليوت ، دانتس ، مثلا واضحاً للشاعر الذي استند فكره على إطار مسر العقائد راسخ ، وكان من شأن هذا الإطار أن يدعم كيان تعبيره الشعري . والقارئ الذي ينسج هذه النقطة في تفكير اليوت لا يمكن أن تفوته المسألة التي يحمل فيها اليوت التناقض . . . . .

المسؤولية ، عندما يخون الشاعر مسدده في الإطار من العقائد والآراء المتوارثة التي يجب من أن يتزلق فيتوه في مسالك من غياهب النهم . . . . .

هذه الهمة التي تقوم عليها إحدى المقالات التي لا ينساها من درس اليوت ، وأقصص مقالاته عن الشاعر ويليم بليك . فقد اضطر « بليك » إلى أن « يخترع » لنفسه عالما من الأساطير ، أسلمه إلى فلسفة خاصة ، كانت صدى في قدراته الشعرية . تلك القدرات التي كانت تستند إلى ملكة من « الرؤيا العاربية » التي لا يشاركه فيها فنان آخر .

### وسيلة التعبير الفني :

وعندما ينتقل اليوت من الحديث عن مادة الشعر الأولى إلى وسيلة التعبير الفني فإنه يتناول بالبحث عمله كات هي الأخرى مدار حديث النقد في مطاح فرنسا هذا . وهي الدور الذي لعبه العقل في صياغة الشاعر لمشاعره . لقد ورثنا عن القرن التاسع عشر القول بأن الشعر ما هو إلا تعبير من قبض من المشاعر فائض ، يذكوه الشاعر في لحظة من الهدوء . ولكن اليوت يعارض هذه التلقائية الموجودة في هذا المفهوم . ويرى أن الشيباع يعتمد في صياغة شعوره

## التراث الأدبي :

كوسيلة للتعبير الشعري . وأن هذا التأثير يتعدى المجال الشعري خلال الترف الذي يحدثه الشاعر في اللغة . فان ترف اللغة هذا ، يحدث تطورا مماثلا في احساس ومشاعر العصر الذي يعيش فيه . وعليه فان اليوت لا يتردد في ان يقول ان الشعراء لا يؤثر في قرائه فحسب بل في كل معاصريه حتى الذين لا يقرأون له أو يجهلون اسمه . ان اللغة تتطور سواء اردنا أم لم نرد ، وكذلك حياتنا تتحرك في تغير لمواجهة حركة التاريخ الدائبة ، وعليه فنحن في حاجة دائمة الى شعراء جدد ، ذوي قوة مدركة قاطعة ، وذوي مقدرة على الكلمة خارقة ، فبدون هؤلاء الشعراء نفقد قدرتنا كشعب بأكمله ، ليس فقط على ان نجابه هذا التغير ، بل نحن نفقد قدرتنا ايضا على دفع النفس في شعور متقدم متحضر ، ولا يبقى لنا الا الانحدار .

وهكذا نرى ان الاهتمام الذي اعطاه اليوت في مراحل تقدمه الاخيرة لوسيلة التعبير ما هو الا تطور من انشغال الناقد من الانشغال بالبحث عن بدور الحرية الشعرية في مشاعر الشاعر . وهو الأمر الذي ارجل به نقاد انحلو من حياة الشاعر وحياة عصره . فبالنسبة اليوت العمل الفني . وكان نقاد عصره يهتمون بالغة الشعر . اعطى مكان الصدارة في عصره للشعر الذي يعبر عن المشاعر . والشاعر الكاتب والهمومه انه ما زال يتحرك في روحه من بين شعوره . ولكن من يتابع اليوت في تفكيره وهو يصل الى تصحيح وتوضيح لمفهوم كلمة « شعور لاشخصي » ( وذلك في مقاله عن الشاعر بيش ١٩٤٠ ) يرى ان الاهمية التي اعطاها اليوت للطابع الذهني لخيال الشاعر الخلاق ، والى الشكل الفني في مفهومه للتراث كان من شأنها ان يوصل به الى هذه الفكرة عن وظيفة الشاعر التي تنحصر اهميتها في تطوير اللغة ، فكرة يقوم عليها التماس النقدي الحديث . وهي الفكرة التي وضعت اليوت في وضع من ارسى اتجاهها وليس من ثار على مذهب .

## انواع النقد الأدبي :

وخلال تفكيره عن طبيعة التعبير الشعري قدم لنا اليوت ايضا مفهومه عن طبيعة النقد الأدبي . وهو قد ميز أنواعا من النقد ثلاثة : الأول نقد يأتي اثر دفعة الى الخلق الأدبي في نفس الكاتب . ولكنهما

وعندما يتحدث اليوت عن التراث فانه يتحدث عنه ، وكأبه قوة خارجية من الشاعر ، تربط لحظته التاريخية بالزمن ، أي تربط عمله بأعمال السلف من الشعراء ، فالتراث ليس مجرد مجموعة أعمال الشعراء القدامى ، بل هو القوة الكامنة التي لو تعامل معها العمل الفني مستزيدا ومضيقا معنى لأصبح له وجود . أي أوجد لنفسه خلال التراث حاضرا . وعليه فان الكيان الذي يربط بين هذه الأعمال ، والذي ينضى بهذه القوة ، كامل قبل ان يضاف اليه العمل الجديد . وهو ان يجد له مكانا الا خلال قدرته على ان يطور العلاقات التي تربط الأعمال القائمة . ويدرك اليوت رنة الفسك الميثافيزيقية او التصوفية التي يمكن ان يدفع اليها تفكير مثل تفكيره هذا ، فربط بين كلماته وكلمات ارسطو عن العقل ، حينما يقول ارسطو « ربما كان العقل شيئا مقدسا ولا يمكن اجتيازه » .

ويرتك اليوت تجربة الاجتياز هذه ان يود قناعاته معه في شعره ، وفي منه تطوره الشعر . رباعيات الخالدة . ولكن فكرة التراث قد عرفت ظهورها في قالب آخر عندما تحدثت يوت في شعره . وفي شعره في عام ١٩٤٣ . فبالنسبة اليوت الشعر يستطيع خلالها الشاعر ان يستعيد على صدى في أعماله . والشاعر الذي يكون الكلمة ، وقما يمكن ان الشاعر من ان يمدح من ما قدم . وما حد فاحاه بحدته . وأن يمايش التراث الذي تقدم به الزمن ، وتواصل في الحضارة فكره .

## وظيفة الشعر الاجتماعية :

تلك كلمات على خسوتها يجب ان نعمم وظيفة الشعر الاجتماعية التي يصفها اليوت في مقال يأتي مكملا ومتما لمقاله عن التراث ، في هذا المقال يطالعنا اليوت بمفهوم جديد لوظيفة الشعر الاجتماعية مفهوم خاص به ، يدفعه خلال مناقشته للفرض المصطلح عليه للشعر والذي ورثناه عن النقد الكلاسيكي ، وهو ان الشعر يهدف الى ان يعلم وان يبعث اللة . وهو رأى وردده النقاد مثل دريدن ، وايديسون ، وجونسون . ولكن اليوت يود ان نحدد من هدف الشعر « في ان يعلم » ، فيقول : ان الشاعر حينما يكتب فهو يؤثر أبعد ما يؤثر في اللغة

## التذوق الشعري :

وعليه فان التذوق الشعري ليس بالأمر السهل ، فهو لا يقوم على قواعد يمكن أن تطرح أمام الناقد ، بل هو تدقيق منظم وتهذيب من الناقدين لكفائته الأدبية . ولذا فان اليوت عندما يتحدث عن الذوق الفني ، يحرص على أن يبقى للكلمة المعنيين المتضادين اللذين أعطاها لها في تاريخ النقد منسب عصر النهضة ، فقد قدم لنا النقاد الأسبان والإيطاليون « التذوق الفني » على أنه يعتمد على « عامل حسي » يتحكم فيه ذوق الناقد الشخصي . أما مدرسة النقد الفرنسية ، فقد حكمت « الإدراك العقل » للناقد ، وهو المعنى الذي لم يتوطد في إنجلترا إلا في أواخر القرن السابع عشر . واليوت اد يصح مكانا للأدباء الحسي في التذوق بعنصره خطوة بدأ بتذكريها الناقد فقط لتمددها . والأهمية التي يعطيها اليوت للذوق الفني للناقد تنحصر في أنه يوجه ملكة التذوق الأدبي في عصره ، ومن هنا نفهم التزاوج الذي يجب اليوت أن يراه بين القوة الحافظة وملكة النقد . فالناقد يجب أن يكون — شأنه شأن الفنان — على وعي بما يتطلبه الموقف الفني في عصره . حتى لا الجو لتقل العمل الجديد .

ويستلزم هذا النوع من العمل جهدا كبيرا ولا يمكن أن يتحقق إلا بالاعتماد على القدر من الخبرة والقدرة على النقد . ولذا فإن الناقد لا يمكن أن يكون مجرد ناقد ، بل يجب أن يكون ناقدًا ، أي أن يكون له القدرة على النقد . ولذا فإن الناقد لا يمكن أن يكون مجرد ناقد ، بل يجب أن يكون ناقدًا ، أي أن يكون له القدرة على النقد . ولذا فإن الناقد لا يمكن أن يكون مجرد ناقد ، بل يجب أن يكون ناقدًا ، أي أن يكون له القدرة على النقد .

## الحكم الفني :

أما من الحكم الفني ومكانته في وظيفة الناقد ، فان اليوت لم ينص عليها نصا ملزما ، فهو يقول أن الحكم الفني « حرفة » ، يمكن أن يتعلمها القاري بهل

انتفاضة تنحصر في كلام يود أن يكون نقدا ، وما هو في النقد من شيء ، بل هو خلق فاقد الحياة باهت . والنوع الثاني وهو الذي أشرنا إليه من قبل ، والذي يتخذ الناقد فيه من العوامل النفسية والاجتماعية أساسا لتفسير الأدب ويسمى اليوت هؤلاء علماء نفس أو مؤرخين . وهو لا يحط من قدر هؤلاء مثلما يفعل مع النوع الأول ، قائلا أن الحقيقة التاريخية على أية حال لا يمكن أن تفسد من الذوق الأدبي . أما الفئة الثالثة فهي الناقد الأدبي الذي يراه اليوت مثالا لهذا الفن ، وهو « الشاعر الناقد » أي الشاعر عندما يتخذ النقد وسيلة لتحيص امكانيات التعبير الشعري ولتوجيه امكانياته الخاصة . ولا يجارى هذا الشاعر الناقد سوى الناقدين الذين يستطيع خلال ملكة خالصة ، ليست غريبة عن نفسه ، أن يعايش الشاعر في صياغته لشعره ، يعايشه فيحيى من التعبير الشعري . وبالتالي فان اليوت يحكم على قيمة الناقد تبعاً لقدرة على أن يبعث في العمل معنى جديدة تحميه من الإندثار .

## مراحل العملية النقدية :

وعندما يتحدث اليوت عن مبدأ « المراحل » فإنه يقسمها إلى مراحل ثلاث يخفف المرحلة الأولى يختار الناقد ما يسترعى انتباهه من بين ما هو موجود في مرحلة يوجه الناقد فيها سابق خبرته ومعرفة للجيد من الشعر . وفي هذا يوظف اللبائذ عن القاري غير المتعمق الذي لم تنم فيه ملكة النقد فيعجب بالريء من الشعر ، لأن الشعر الرديء كما يقول اليوت هو الأسهل تأثيرا في القاري فهو لا يتطلب منه مجهودا . ولكن الناقد وفق ما له من ملكة ، يجد نفسه في المرحلة الثانية يربط وينظم ويجمع مجموعات الشعر المختلفة حسب أنواعها وحسب تأثيرها في نفسه . أما في المرحلة الثالثة فان الناقد — وقد اكتملت في نفسه القدرة على نيل الحيد من الشعر — يعيد تصنيف الشعر وترتيبه وفق من لصياغة الشعر جديد ، يطالع به العصر الذي يعيش فيه . والذي يتطلب منه مجهودا جديدا للشعر فيعيد ترتيب ما عرفه من شعر في نموذج جديد . ويعلق اليوت على مقدرة الناقد أن يختار أو يميز ما يجد من شعر بأنها امتحان قاس لملكة الناقد ، فهي اختبار لمعرفته بإمكانات الخلق الشعري كله .

المفهوم . أما عمله الأساسي فهو أن يشرح المفصل الفني . وعلى القارئ أن يكون لنفسه حكماً . وهو الحكم الذي يستتبع في صوابه شرح الناقد . والسبب الذي قدمه اليوت في مراحل تقدمه الأولى . والتي لم يكن يشجع فيها الناقد على صياغة الحكم النقدي ، هو أن مثل هذا الحكم سوف يترك عقل القارئ في تقبل كسول . والحكم الفني بطبيعته عملية ذهنية يجب ألا ينتهى الأمر بالناقد إلى أن يفرضها دون أن يجعل القارئ يشاركه فيها الفكر . أما وقد أصبحنا الآن نلزم العملية النقدية بأن تصاغ في حكم نقدي ، فالتنا نستطيع أن نرجع عدم مطابقة اليوت للناقد بصياغة الحكم الفني إلى أنه قد ركز اهتمامه على جانبين أساسيين هما المقارنة والتحليل ، دون أن يتعمها بالخطوة الثالثة التي هي الجمع بين ما حلل وما قورن .

وأفعال هذه الخطوة الأخيرة هو الذي أدى بالناقد الذين جاءوا بعد اليوت إلى انتقاده .

### المعنى في العمل الفني :

والناقد إذا عوم في معده بالحبس والمعرفة . أما يرمى إلى الوصول إلى معنى العمل الفني . ويقول اليوت أنه ليس هناك شيء محدد يمكن أن نعبر عنه . ويقول هذا هو المعنى الذي يود الشاعر أن يفعله . وهنا نذكر كلماته عن المعنى الشعري والتزاج الشعري . يراه اليوت بين قرص الشاعر وبين الشكل الفني . أن هناك تعدداً في المعاني تقوم عليه حياة الشعر . علولا المعاني المتعددة التي قرأها القراء المختلفون في شعر شكسبير لما بقى شكسبير خالداً . وهذا التعدد يتخذ اليوت علامة على قوة الشعر ، وهو الصفة التي يتفوق بها على لغة النثر . وعليه فالناقد يجب ألا يتجاهل المعاني التي يجدها نقاد آخرون . ويقول اليوت أن الشاعر يدرك تماماً أن معرفته بمعنى ما كتبه محدودة جداً ، وأن تفسير الآخرين له تتمم لهذا المعنى .

وفي نهاية نروى عن اليوت أن أحد النقاد رد على سمع المعنى الذي استخرجه لأحدى مقطوعاته وسأل مما إذا كان هذا المعنى صائباً ، فأجاب اليوت أنه لم يقصد أبداً أن ينقل هذا المعنى ، ولكنه أبدى نقليه لمعنى الناقد ، فسأله الأخير : ولكن أيهما الصواب ، فأجاب اليوت : وهل يجب أن نكون هناك معنى صائباً ومعنى خاطئاً .

ولكننا نود أن نذكر أن اليوت لم يطلق هذا التعدد في المعنى دون حدود ، فهو يقول إن أي اختلاف أصيل في معنى الشعر لا ينتج إلا عن سوء فهم أصيل له . وعليه فهو يحذرنا من أن هناك شعراء يفقدون الصبر على صياغة المعنى ، إلا أنهم يسبحون في أن يصلوا إلى تعبير شعري فائق ، ولكنه يأتي تعبيراً خاوياً لا يعتمد في صياغته إلا على مقدرة الشعر على النغم وعلى التأثير من خلاله . وهذا شعر يؤثر اليوت أن يسميه نظماً .

ولهذا نجد أن اليوت يقول أن « المعنى » ليس إلا العلاقة بين : ما تثيره الكلمات في الناقد من معانٍ متعددة تملكها الكلمة خلال تطورها داخل التراث الأدبي ، وبين قدرات الكلمة الموسيقية على خلق نظم شعري معين . فالمعنى الذي يصل إليه الناقد خلال النظم الموسيقي يسميه اليوت « المعنى الثاني » أو « المعنى الشعوري » . وهو الذي يستعمله الشاعر لكي يتحرك بالقارئ في متعة من النغم إلى معنى . المعنى الذي يحملها بجزية الشاعر . على هذا نرى أن المعنى ما هو إلا علاقة بين الشاعر والقارئ . يستقره الشعر بجد كباها في العلاقة بين المعنى الشعوري وبين المعنى الشعري . أي في « المعنى الشعوري » .

أما المعنى الذي يسميه اليوت « المعنى الذهني » فهو فحوى المقطوعة الذي يوجده الشاعر خلال ادراكه وتبصره بمدى تحمل التركيب الفني لمعناه ، وعلى اثر امتزاج « المعنى الشعوري » و « المعنى الذهني » يقوم ما يود اليوت أن يسميه « المعنى الشعري » . وهو المعنى الذي يتوصل إليه الناقد . وعلى ضوء هذا الشرح نفهم إمكانية تعدد المعاني للمقطوعة الواحدة . بل نقول ، أن الأشعار التي بقيت في نفوسنا هي الأشعار التي تفرغنا بالرجوع إليها ، لمعنى جديد تكشفه أو يساعدنا ناقد على اكتشافه .

هذه هي الأسس التي تقوم عليها نظرية اليوت في النقد الفني . واليوم ونحن نكتب عن اليوت في نقده إنما تكشف عن نقاط يده أنارها اليوت ونمت في تيارات تفرعت عنه . تيارات سواء ، عارضت آراءه أو أيدتها ، فإنها دائماً تردنا إليه .

# مقدمة الفصيلة الجاهلية

## محاولة جديفة لتفسيرها

هذه المحاولة الجديفة لتفسيرها  
، وحطوطها، مجالاً لمشاط البشرى فوقها . وإذا  
منشيت بعض المناطق المرتفعة وبعض المناطق  
الساحلية التي تتمتع بخصب تسمى فإن القسم الأكبر  
من شبه الجزيرة العربية يقع - كما يقول الجغرافيون

### بقلم الدكتور يوسف خليف

- في منطقة الرهو المدارية ذات الضغط العالي والمطر  
عند ، كما يقع قسم منها في حيز الرياح التجارية  
الشمالية الشرقية الجافة التي تزداد حرارتها كلما  
تقدمت نحو الجنوب . أما الرياح الموسمية الجنوبية  
الغربية التي تتعرض لها في الصيف فإنها لا تصل  
إليها إلا بعد أن تكون قد أسقطت أمطارها المزيرة على  
هضبة الحبشة . ومن هنا كان الجذب والحر من أشد  
العوامل المؤثرة في حياة السكان بها ، حتى ليصبح

كل مشكلة من مشكلات التاريخ

يعمل عاملان أساسيان : الأساس  
والبيئة الجغرافية . وليس من  
الإنسانى القوة المتحركة الدافعة في كل

كل نشاط بشرى ، أما العامل الجغرافى فإنه يمثل  
القوة الثابتة الموجهة لهذا النشاط التى لا تكف عن  
العمل وفرض حتميتها على اتجاهاته ومجالاته .

هذه حقيقة علمية مقررة سجلتها الباحثة الانجليزية  
السيدة « سمبل » في بحثها القيم عن تاريخ  
الجغرافية ، الذى نشرته في لندن في أواخر الثلاثينيات -  
من هذا القرن (١) . وهى حقيقة اعتقد أنها هى التى  
تصح أيديتها على التفسير الصحيح لهذه الظاهرة  
الأدبية التى نعالول تفسيرها .

ومن المعروف أن البيئة الطبيعية التى ارتبطت بها  
هذه الظاهرة فى نشأتها الأولى بيئة صحراوية ، تخضع

Semple (Ellen Churchill); Influences of Geo-  
graphic Environment, (London, 1937), p. 2.

لداوسون من أن كل جانب من جوانب الحياة البشرية في الصحاري يحمل طابع الجحش (١) . وعلى أساس هذه القاعدة المتحركة استقر في أعماق البدوي أساس بالأنفة من كل الأعمال التي تعرضت لها صحابي الاستقرار ، وحساس آخر بالرضا عن بل رحال التي تفرض على أصحابها الحركة والتنقل ، سرجمت الزراعة والصناعة في المجتمع البدوي ، في حين تطلعت التجارة والرعي والصيد إلى مكان بصدارة ، حتى الغزو أصبح في هذا المجتمع وسيلة من وسائل الحياة ، وسببا من أسباب العيش ، بل أصبح شريعة مقدسة يمكن فيها سر الحياة ، ويستمر في عمائها وجود الوجود ، وهو تقديس تراه واضحا في كثير من نصوص الشعر الجاهلي ، على نحو ما نرى في قول الشاعر لفارس الجاهلي دريد ابن الصمة (٢) :

يفار عطينا وترين فيشتفي  
بنا إن أصبنا ، أو تغير على وتر  
فسمنا بذلك الدهر شطرين بيننا  
فما ينقضي إلا ونحن على شسطر

ولم يكن هذا - بد - في مثل هذه الظروف الاجتماعية ، بل في عهد بدء الحركة - بد - في الصحاري ، فحركة الحياة ، أما خارجا عن نطاق العقيدة البدوية ، فحركة الفكر ، وفيما عدا ذلك نرى وحدت مظهر فكرة ، الحمى ، والقليلة المتناثرة حول عيون الماء ، والقليلة قلتها ، المتناثرة تناثرها ، سيطرت فكرة ، الحمى ، على المجتمع البدوي كله ، وأصبح لكل قبيلة حمى خاص بها ، تمارس حياتها داخل نطاقها متعلقة في أرجائها حيث تشاء خلف مواقع الغيث ومناكب الكلال متجاعا للماء والحياة ، وإن لم يمنحها ذلك من أن تمد مجال حركتها أحيانا خارج حماها ما لم تكن في الحمى الجديد قبيلة أكبر عددا وأشد بأسا . وهكذا كانت القبائل البدوية في حركة دائبة على مدار فصول السنة ، وهي حركة جعلت منازل القبائل الجاهلية تتداخل أحيانا ، وتختفي حدودها أحيانا أخرى ، حتى ليصبح تحديد هذه المنازل تحديدا دقيقا أمرا على جانب كبير من الشقة والعسر .

Ibid , pp. 487-488.

(١)

(٢) حماسة ابن تمام يشرح التبريزي ٣١٢/٢ ( التجارية بالمعركة ) .

المطر في الحس اللغوي عندهم غيثا وحيا ورحمة ، وهي العاطف يحمل آثارا من ذلك الاحساس العميق بأعرجه والرضا والحياة الذي كان يملأ عليهم بتوسيم آدم انظر ، وهو إحساس صوره أقران الكريم ادوع تصوير في قوله تعالى : « الله الذي يرسل الرياح فتثير سحابا فيبسطه في السماء كيف يشاء ويجعله كسفا فترى لودق يخرج من خلاله » فإذا أصاب به من يشاء من عباده إذا هم يستبشرون » (١) . ولذلك لم يكن غريبا أن يكون وصف المطر موضوعا حلابا من أبرز موضوعات الشعر الجاهلي .

ولم ترتبط حياة العرب بالمطر هذا الارتباط عطفي فحسب ، وإنما ارتبطت به ارتباطا آخر اعقق أنرا وأبعد مدى ، فهو الذي حدد مجالات سسلهم الحيوي ، وهو الذي طبع هذا النشاط بطبع التنقل وعدم الاستقرار ، وهو أيضا الذي يسر لهم مهمة التمدد وعدم الاستقرار . وقد بدأ قال العرب : « من أجلب جنباه النجع » (٢) ، وحديثا ربط بعض - احسن من غيره أسباب النجع - بـ « ريشة الشمل وما صاحب ذلك من تدهور حضاراتها القديمة ، وبين تغيرات المناخ وذبذباته ، وروده في الجفاف النسبي بعد الحسالة المظلمة » (٣) . وفي رأي بعض الدارسين (٤) أن التي تسر للجماعات العروية تلك الفترة التي بدأ بها على الانتقال إلى مواطن جديدة ، ومن كميه المطر القليلة التي تسقط في الصحراء لا تساعد على نمو الغابات التي تقوم حاجزا طبيعيا في طريق الحرب (٥) .

وخضوعا لهذه الظروف الجغرافية أصبحت « الحركة » هي القاعدة التي تقوم عليها حياة البدو من سكان الجزيرة العربية . وعن الحق ما يلاحظه

(١) سورة الروم : الآية ٤٨ .

(٢) الزمخشري : أساس البلاغة ، مادة « نجع » .

(٣) انظر للدكتور سليمان حزين مقالته الفرنسية المنشورة بمجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة ( المجلد الثالث ، الجزء الأول ، مايو ١٩٢٥ ) تحت عنوان :

Changement historique du climat et du paysage de l'Arabie du Sud

وأيضا تقريره عن بضعة الجامعة المصرية إلى اليمن وحضروته سنة ١٩٢٦ المنشور بالمجلة نفسها ( المجلد الرابع ، الجزء الثاني ، ديسمبر ١٩٢٦ )

(٤) Semple: Influences of Geographic Environment, p. 483.





عن هذه الأولية ، فهي محاولة لا يمكن - بأي حال من الأحوال - أن تتيسر لنا أسبابها . وإذا كانت أولية الشعر الجاهلي قد ضاعت ، فمن الطبيعي أن تضيق أولية هذه الطائفة الفنية معها . فالبحث عن هذه الأوليات كالغرب في صحراء مجهولة لا معالم بها ، لأنه بحث في عصور ما قبل التاريخ الأدبي . وإنما تبدأ معالم الطريق تضجع منذ أواخر القرن الخامس الميلادي وأوائل السادس في العرة التي عاصرت حرب البسوس ، وهي الحسرة التي ارتبطت بها البداية الثابتة اليعنيسية للعصر الجاهلي الأدبي . وهي بداية تترامى لما - من خلال قصائد شعراء هذه الفترة - ناضجة مكتملة ، مما يؤكد أنه قد سبقها محاولات كثيرة وتجارب متعددة لبناء القصيدة العربية وأرساء قواعدها وتقاليدها الفنية التي سبقت به بعد ذلك (١) ، أما تلك الانحرافات في النور والعماء التي تراها في بعض قصائد هذه الفترة ، فإنها لا تغير من هذه الحقيقة شيئا ، فهي انحرافات فليست - تادرة (٢) - وهي - في وضعها الدقيق - ليست من خارج مرحلة المحاولة والتجربة ، وإنما هي من آثار هذه المرحلة ورواسبها . وقديما لاحظ الحافظ - نحن - الشعر العربي ، حديث الميلاد صغير ، أن - نستطيع أن نرجع به إلى أكثر من - أدلة على أبعد تقدير (٣)

في هذه الفترة من تاريخ العصر الجاهلي وصلت إليها القصيدة العربية وقد اكتملت لها تقاليدها ومقوماتها الفنية ، ومن بين هذه التقاليد تلك المقدمات الطللية التي جرى أكثر شعراء هذا العصر على أن يستهلوا بها قصائدهم . وبدأنا نسمع - لأول مرة في تاريخ الشعر العربي - عن واحد من أولئك الشعراء المجهولين الذين شاركوا في وضع تقاليد هذه المقدمات ، وذلك في إشارة عابرة وردت في شعر امرئ القيس الذي يمثل الطليعة المدعة من شعراء مرحلة البداية الناضجة حيث يقول :

(١) انظر مقدمة Loyal كتابه :

Translation of Ancient Arabian  
Poetry (London, 1930)

(٢) انظر القسم الأول من الفصل السادس من كتاب الدكتور شوقي صيف : العصر الجاهلي ( دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٠ )  
(٣) فإذا استقرنا الشعر وجدنا له أن جاءه - بالإسلام حسين ومائة عام ، وإذا استقرنا بقية الاستقار فماتى عام ١١ ( الحيوان ٧٤/١ طبعه الحلبي بالقاهرة ) .

من كلا وماء ، ومن حللها العبيد والأماء ، يئوس أمورها ، ويقومون على شئونها ، ومهمه تبتان ومرب من أبناء القبيلة وبناتها ، يزجون أوقات فراغهم في المرحى في أحاديث شتى ، يبرز حديث الحب من بينها ، لأنه الحديث الشهى المحبب إلى نفوسهم الشابة وقلوبهم الفتية ، وتأخذ خيوط الحب الناعمة تدمج من القلوب الصغيرة لتؤلف بينها قلدين قلابين . ثم تكون العودة إلى مضارب القبيلة ، وهي قلب كل فتى ومثاة قصة حب ناشئة ، تنميها فرص اللقاء التي كانت تتاح من حين إلى حين في أثناء الهمار ، وفي الليالي المقمرة ، وغير المقمرة أيضا . ثم في المرامى مرة أخرى حين يحل موعد العودة إليها . وتمضي الأيام ، وتداول الفصول ، ويجف المرحى ، ويحل الجذب ، فتضطر القبيلة إلى الرحيل عن منزلها لتتجمع منزلا آخر يتوافر فيه الكلا والماء . وتحقق به فرص الحياة ، ويخلف كل عاشق وراءه موطن حبه ، وملعب صباه ، ودنيا غرامه ، ومننازل صبوته وصباوته . وعلى مدار السنة تظل القبيلة في تنقلها من منزل إلى منزل ، استجابة لطروف الحب والمحبب التي يتعرض لها حماتها ، مختلفة وراءها آثارها ، واقامتها ، ومعالم رحيلها وطمعها . ثم يفسد في بعضها ورجعها . والكل في حبه شرب مدح فوق الرمال . وحده كمن يلهو غرام تلاحقها ، وآمال حب تملعن بها . ومع كل حضرة تخطوها قلب يتصدع ، وكبد تنفج ، ودموع تسيل ، وعلى طول الطريق في الحمى المصح الذي تتنقل فيه القبيلة تترامى آثار ديار قديمة ، وأطلال منازل بالية ، ومعالم حياة قد عفت ، وأنس قد استحال وحشة واقعدا ، وقطعان من الظباء والنعام والبقر الوحشى تروح وتغدو بعد أن خلا لها المرتع . وتتور ذكريات الماضي البعيد في نفس العاشق ، وتحط أمام عينيه مواكب حبه القديم ، فإذا هو يستوقف صحبه لحظات يستعيد فيها أيامه الماضية ، ولياليه الخالية ، ويبكى غراما عاش فيه فترة من شبابه ، وحبا عاش له شطرا من حياته .

على هذه الصورة كانت البداية الطبيعية لهذه الطائفة في المجتمع الجاهلي . ومن هذه البداية استلهم الشاعر الأول المجهول المقدمة الطللية الأولى في الشعر العربي ، وهي مقدمة ضاعت كما ضاعت أولية هذا الشعر . ومن العيب حقا أن نحاول البحث

عوجا على الطلل المحييل لانسأ  
تبكى الديار كما بكى ابن خدام (١)

ولكن هذه الإشارة العاجزة لا تقدم بنا إلى حوص  
ى طريقنا ، بل نظل معها فى نفس الدائرة اسمه  
سرب فى التثنية الغامض 'لجھول' ، فليس سرب  
شيئا له أهميته عن ، ابن خدام ، هذا ، فاصى ما وصل  
الينا من امره ما حدثنا به السيوطى (٢) من انه رجل  
من طيىء لم تسمع شعره الذى بكى فيه ولا شعرا غير  
هذا البيت الذى ذكره امرؤ القيس ، وقد ادعى  
ابن الكلبي - فيما يرويه عنه ابن قتيبة (٣) - ان  
اسمه امرؤ القيس ايضا ، ولكنه ، امرؤ القيس  
ابن حارث بن الحجاج بن معاوية ، ، وقال عنه انه  
« أول من بكى فى الديار » ، واستدل على كلا الادعاءين  
ببيت 'امرى القيس' فى رواية اخرى له يقول فيها :

يا صاحبي قمنا النواج مساعة  
تبكى الديار كما بكى ابن حمام

وكلا الادعاءين لا يتقدم بنا ايضا أى خطوة إلى  
طريقنا ، فقد رفضنا الاطمنان إلى هذه الاوسا  
ناحية ، كما ان هذا الاختلاف حول الاسم وزوا  
بيت لا يغير من الأمر شيئا ، من ناحية  
تمثل عدا وحرف طمعى فى الشعر القديم ، هو  
سرب طمعى بالنسبة لسائر محو - نى  
حقيقة - لجرد اسم مجهول .

وأواقع ان هذا الذى تحدث به القدماء ، سواء  
ذهبوا مذهب أبى عبيدة من انه ابن خدام أم ذهبوا  
مذهب ابن الكلبي من انه ابن حمام (٤) ، لا يعنينا فى  
شئ ، لأننا - ببساطة - لا نستطيع ان نقف مطمئنين  
فوق أرض تهتز من تحت اقدامنا - وانما الذى يعنينا  
حقا هو ان امرأ القيس أشار فى بعض شعره إلى شاعر  
قديم - أقدم منه - وقف على الأطلال وبكى الديار ،  
مع ملاحظة - وهذه مسألة مهمة - ان البيت الذى  
وردت فيه هذه الإشارة من شعر امرى القيس الموثق  
الذى يطمئن إليه الباحثون ، فهو من قصيدة اتفق

(١) لأننا - بلغة اللام - بمعنى قلنا ، وبها يروى البيت  
ايضا .

(٢) المزهر ٢/٢٩٥ ( طبعه الرافى بالقاهرة )

(٣) الشعر والشعراء ٥٢/ (طبعة لندن)

(٤) انظر فى هذا الاختلاف ابن قتيبة : الشعر والشعراء

٥٢/

الاصمى والمفضل الثقفان على روايتهما (١) - فالقدماء  
الطلليي - يعترف 'امرى القيس' نفسه - قديمة ،  
بل هى - فى اغلب لظن - موعله فى اعدم ما دنا  
انتهيا إلى أنها ارتبطت فى بدايتها الأولى 'لجھولة'  
- الطاهرة الطبيعية التى خلقها ذلك التماثل  
حسى بين ابنته والحياة - وهى - من أجل ذلك -  
مدممة بدوية خالصة ظهرت عند شعراء البداية ، لاها  
- عدا طبيعى - لا يمكن أن تظهر عند شعراء المدن  
، بدین تختلف حياتهم الاجتماعية - مستقورة عن حياة  
سلطان البداية المتحركة .

ولسنا نريد ان نذهب فى تأويل بيت امرى القيس  
الى حد القول بأن 'القدماء' لطلليي فى شعره ، انما هى  
تلميذ لمن سبقه من الشعراء المجهولين ، كما من شك  
فى ان امرأ القيس انما كان يصدر فيها عن واقعة  
فى يعيش فيه دون أن يمتنع ذلك من استغلاله  
معانيه الفنية التى استقرت فى هذه المقدمات عند  
علا الشعراء المجهولين الذين كان يعرفهم هو ويروى  
شعرهم بدون شك - وليس من اليسر - على كل  
حال - ان نحدد شعره بعدد دنا مذكور عند  
شعراء عتيبة 'الهامر' فى رحلة الدعاة 'الناضحة'  
، كما اننا لا نرى فى أواخر العصر الجاهلي حتى  
نحصى - من عباد - شعراء وأصحابهم - انا حدنا  
فى مرحلة التقليل ، بل ان عنزة وزهير بن أبى  
سلمى ، وهما من الشعراء الذين عاصروا حرب داحس  
والقبراء التى دارت رحاها فى أواخر هذا العصر ،  
يصرحون فى بعض شعرهما بهذا التقليد ، فيستهل  
عنزة المقدمة الطللية لمعلته بهذا البيت الذى يصرح  
فيه بأن القدماء لم يتركوا له شيئا جديدا يأتي به :

هل عادر الشعراء من متسارم  
أم هل عرفت السدار بعد توهم

ويعترف زهير - فى غير تردد أو تساؤل - بأن  
الشعر فى عصره أصبح تكرارا وتريديا لما قاله القدماء ،  
فيقول مقررًا هذه الحقيقة الفنية :

ما أرائنا نقسول الا مصساروا

أو معدا من قولنا عكرورا

(١) انظر ديوان امرى القيس ( تطبيق محمد أبو الفضل  
ابراهيم ) القصيدة رقم ١٥ - طبعه دار المعارف بمصر - وانظر  
فى توثيق هذه القصيدة كتاب الدكتور شوقي سيف : العصر  
الجاهلي - ٢٢٦ (طبعة دار المعارف ١٩٦٦) .

فيه عوطفه ومشاعره وانفعالاته ، وهو قسم نستطيع أن نضع فيه هذه المذمات وما يتصل بها من وصف الرحلة و الصحراء ، والقسم الآخر غيرى يتحدث فيه سدر عن قبيلته وفاء بهذا العقد الذى بينه وبينها ، أو يعرض فيه للمدح وهواته من أمثال لنا به والاعشى عند محترفى المدح وهواته من أمثال لنا به والاعشى وزهير .

ووضح أن القسم الذاتى فى القصيدة الجاهلية بأن فرصة متاحة للشاعر الجاهلى يستطيع أن يعرض فيها لنفسه دون أن يدخل بالمقدّم لفتى بينه وبين قبيلته ، أو - بعبارة أخرى - يستطيع فيها أن ينفخ من رحمة الأنساب ليعبر عن بفرعه عليه من لعد . ومن هنا يستدع أن سبب أسر فى حوص شعراء الجاهليين على هذه المقدمة وما يتصل بها من وصف الرحلة والصحراء ، وتذكر الدوافع النفسية من جعل هذه المقدمة نداء عوى فى بوسهم ، بل القسم الذاتى من القصيدة الجاهلية هو الفرصة للشاعر ليعرض عن بفرعه عليه من لعد .

تعالى سأل عما لعد الفتى عش اشاعر لجاهلى . وفى قوله : « ليلته ، دائرا فى فلكها لنى يدور فيه سائر أسائها ، أن عوت عوى ، وان رشدت رشدا » ، خضوعا للالتزامات العقد الاجتماعى بينه وبينها ، ووفاء لرابطة المصيبة القبلية التى تربط بينهما ، فلم يكن هناك بد من أن يحسبوا الشاعر لندد من وراء هذا الستار القبل ليصل الى أعماق نفسه ، يستشفها ، ويعبر عنها ، ويصور ما يدور فيها من مشاعر ذاتية . وهى محاولة استطاع أن يحققها عن طريق هذه المقدمة وما يتصل بها ، أو - بعبارة أخرى - عن طريق هذا القسم الذاتى من قصيدته . وبهذا نستطيع أن نضع هذه المقدمة فى وضعها الطبيعى من القصيدة الجاهلية ، ونفسرها تفسيراً واقعياً مرتبطاً بطبيعة البيئة التى ظهرت فيها من ناحية . وطبعه حياء لاجتماعية التى عاشت فى ظلها من ناحية أخرى ، دون أن نكف عن صفا

وهى اعترافات تثير فى أذهاننا سؤالاً : أعتقد أن الإجابة عنه تلقى الضوء على ما تبقى غامضاً من جوانب هذه المشكلة ، فلماذا وجدت المقدمة الطللية هوى فى نفوس الشعراء الجاهليين حتى أصبحت تقليد فنيا ثابتاً يحرسون عليه وي أكثر قصائدهم ؟ وهو سؤال تتولى الإجابة عنه الإجابة عن سؤال آخر وهو : ما الصورة التقيدية الثابتة التى استغرت للقصيدة العربية عند هؤلاء شعراء ؟

من المعروف أن القصيدة الجاهلية منذ فترة مبكرة من تاريخها القينى خضعت لمهج ثابت ، أو - سمر ادق - يوشك أن يكون ثابتاً عند أكثر الشعراء الجاهليين . فهى تبدأ - فى أكثر الأحيان - بهذه المقدمة الطللية التى يخرج الشاعر منها الى وصف رحلة له فى الصحراء يعرض فى أنفائها لوصف ما يراه من حيوانها الوحشى ، ثم ينتقل بعد ذلك الى موضوعه الأساسى . وقد اطرد هذا المهج فى أكثر مطولات الشعر الجاهلى التى تتناول الموضوعات المختلفة ما عدا الرثاء ، فهو وحده الذى خرج على هذا التقليد ، بحيث يصائد الرأى من المقدمة - فى بعض الأحيان - وهو طاعره سماءاً كسر - الى بفرعه عليه من لعد . الإجابة عن السؤال الذى اثرناه من

ومن المعروف أيضاً أن مجمع على جميع الشعراء الجاهليين يقوم على أساس عقد اجتماعى بينها وبين أسائها . أسامه القصيدة (١) . وأن هذا العقد الاجتماعى من على شعراء القبائل عقداً فنياً آخر يجعل من الشاعر لساناً لقبيلته يتحدث باسمها ، ويضع شعره فى خدمة قضايها السياسية والاجتماعية ، أو - على حد تعبيرنا الحديثة - يتحول فى ظلها الى وسيلة من وسائل الإعلام ، لقبيلته . ومن هنا كانت الكثرة المطلقة من الشعر الجاهلى شعراً قبلياً ينسب فيه الشاعر ذاته ، ويندوب تماماً فى شخصية قبيلته (٢)

ومن اليسير أن نلاحظ - من ضسوء هاتين الظاهرتين : ظاهرة المهج الثابت للقصيدة الجاهلية ، وظاهرة العقد الفنى بين الشاعر الجاهلى وقبيلته - أن القصيدة الجاهلية تنحل الى قسمين أساسيين : قسم ذاتى يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ، ويصور

(١) انظر الفصل الثالث من كتاب « الشعراء الصفايك فى العصر الجاهلى » للباحث ( شبكة دار المعارف ١٩٥٩ ) .  
(٢) انظر للباحث « الشعر الجاهلى بين القبلية والرواية » فى العدد ١٦ (ابريل ١٩٥٨) من « المجلة » .

(١) وعلى أن لا من غزوة أن غورت

غورت وان ترشد غزيرة ارشد

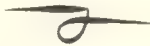
دريد بن الصمة فى حماسة ابن تمام بشرح التبريزى ٣٠٦/٢  
الطبعة التجارية (

والعروسية \* ومن الواضح - مرة أخرى - أنها هي نفسها متع الحياة الجاهلية التي كان قنيان العرب يعيشون لها ويحرصون عليها ، بل يحرصون على حياتهم من أجلها ، أو هي - بعبارة أخرى - الوسائل التي حل بها الجاهليون مشكلة الفراغ في حياتهم ، والتي إشرنا إليها في صدر هذا الحديث . فإذا لاحظنا أن هذه الاتجاهات ارتبطت في كثير من قصائد الشعر الجاهلي بحديث الخروج إلى الصحراء للرحلة أو الصيد ، وهي عنزة أخرى من متع الحياة الجاهلية أو وسيلة أخرى من وسائل حل مشكلة الفراغ ، اتضح لنا الموقف تماما . فهذا القسم الثاني من القصيدة الجاهلية : مقدماته باتجاهاتها المتعددة ، وما يتصل بها من حديث الصحراء ، أنها هو - في حقيقة أمره - محاولة لاثبات وجود الشاعر الجاهلي أمام مشكلة الفراغ في حياته ، وهي مشكلة لم يجد حلا لها إلا عن طريق هذه المتع التي لم يجد مكانا للتعبير عنها في زحمة الالتزامات القبلية إلا في مقدمات القصيدة . كان هذا المعبر سميا بها حديثي في المقدمات الفريسية والخصرية ومقدمات حروبية ، أم كان نشيئا بذكرياتها كما نرى في مقدمات الأطلال واليكاء على الشيايب والتحصن على الجبال الحبية . سميت هذه المقدمات ، ومن هنا كان ما يبدو أنها قصائد الرثاء من هذه المقدمات ، رثاءا لموتها أو متعة ، ولأن الموت الذي جعلها حلا لها وضع حلا لها سبكتها الفراغ التي كان يحاول بوسائله المختلفة أن يجد حلا لها ، وهي وسائل لم يجد لها مكانا في هذه القصائد .

أبعد ما تكون عن طبيعة هذه البيئة وهذه الحياة ، أو تتعسف تفسيرات لسلك من أجلها سبلا غريبة أبعد ما تكون عن نفسية الشاعر الجاهلي . وهو تفسير يؤكد تنبعا للمجال الموضوعي الذي كانت تدور فيه هذه المقدمة . والاتجاهات التي اتجهت إليها .

فمن المعروف أن المقدمة الطليقة لم تكن الصورة الوحيدة لمقدمات القصائد الجاهلية ، وأما كبرت هناك صور أخرى لهذه المقدمات ، وأن تكن المقدمة الطليقة أكثرها شيوعا وانتشارا ، وأقربها إلى نعوس الشعراء الجاهليين . فهناك مقدمات عربلية خاصة لا صلة لها بالأطلال على نحو ما نرى في مقدمة الأعشى لمعلقته « ودع هريرة » ، وهناك مقدمات خميرية يفرغ فيها الشاعر لحديث الخمر والشراب على نحو ما نرى في مقدمة عمرو بن كلثوم لمعلقته المشهورة ، وهناك مقدمات فروسية يتحدث فيها الشاعر عن فروسيته وما يدور بينه وبين صاحبه من حديث حولها على نحو ما نرى عند عمرو بن الورد وحاتم الطائي ، وهناك مقدمات في اليكاء على الشيايب والصائم والحصن على أيامه الحدية على نحو ما نرى عند عمرو ابن أمية وسلامة بن جندل ، وهناك مقدمات تدور حول زيارة الحبيبة البعيدة - كما في « حب في حب » - على نحو ما نرى في قصيدة « حب في حب » لعمرو بن مقلب مائل من شوق وإبراق » .

ومن الواضح أننا نستطيع أن نرد هذه الاتجاهات كلها إلى ثلاثة دوافع أساسية : المرأة ، والخمر ،



# جوته والمعلقات

١٩٤٠ م

بقلم الدكتور  
نبيله إبراهيم سائل



عنه لبراهيم

« جوتة »

عائقنا ان ننقل هذه القصائد الى اللغة الالمانية حتى يطلع عليها الشعب الالماني . وعلى ذلك فسوف تكون هذه الترجمة في متناول يدك قريبا . ومنذ ان أخذ جوتة في عزم بالغ في ترجمة معلقة امرىء القيس او على الاحرى ترجمة جزء كبير منها .

ولعل هذا هو اول شاهد على مدى اهتمام جوتة بالمعلقات . وهناك شواهد اخرى نستخلصها من

زال شعر الشاعر الكبير « جوتة »  
يكشف لقراءة الاثني عشر سنة  
عواطفه الجيدة  
تجاريه ، وتجارب الناس ، سحره ، حسنه  
معه ، ام هؤلاء الذين تفصل بينه وبينهم  
سحيقه ، ولا يربطه بهم سوى تفرقة  
عنه .

وقد كان جوتة يسمع عن المراثي البدو ويبحثه .  
وقد دفعه هذا الى قراءة اديبه « إيمانيه » .  
كانت المعلقات هي اقدم الشعر العربي .  
تعكس حياة العرب البدو وطبائعهم في صراحة تامة ،  
فقد عكف جوتة على دراسته للمعلقات عن طريق  
الترجمات المختلفة . بل ان هذا دفعه الى مزيد من  
الاطلاع على الادب العربي والى تمام اللغة العربية .  
ففي عام ١٧٨٣ ظهرت ترجمة الباحث الانجليزى  
« وليم جونز » للمعلقات . وسرعان ما وصلت  
هذه الترجمة الى ايدى جوتة ، فعكف على قراءة  
هذا التراث الادبى . ومن ثم فقد أخذ اعجابه بهذا  
تراث نزارى ، الى درجة انه عكف على ترجمة اول  
معلقة الى الالمانية ، وهى معلقة امرىء القيس . وقد  
صرح هو بذلك في خطاب ارسله الى صديقه « كارل  
كنيل » في الرابع عشر من نوفمبر سنة ١٧٨٣ ،  
اذ قال له : « لقد نشر « جونز » الذى عرف  
باهتمامه البالغ بالشعر العربى ، نشر المعلقات او  
القصائد السبع الطوال للشعراء السبعة الكبار ،  
مترجمة الى اللغة الانجليزية . ولقد أخذنا على

بعد الأميال التي تفصله عن رليخة  
ويرقب تلك الطرق الطويلة المتوتية  
دعنى أبك .. فليس في البكاء عيب .  
فكم يكن أخيل حبيبته بيريزيس  
وكم يكن أكرس جيشه المندحر  
وكم يكن الإسكندر حبيبته التي انتحرت  
دعنى أمك ..

فالبكاء ينعش الأرض العطشى  
ويكسبها النضرة والحياة .

ولا يخفى على القارئ أن هذه الأبيات تحكي  
مطلع النسيب في المعلقة وفي غيرها من القصائد  
العربية . فالشاعر يقف وحيدا في جوف الغلاء ،  
وقد أسدل الليل عليه أستاره وهو يستوقف الحداة  
وقواقهم ليستعين بهم على البكاء . وربما عيب  
عليه البكاء ، إذ ليس الرجال أن تبكي ، ولكنه يرى  
أن البكاء يحق للرجال في مواقف الوداع الحزيب .  
كما إن النوع من شأنها أن تروى الأرض العطشى ،  
فتجبا بهذا الإرتواء .

ولا يكن الشاعر منكلفا هذا الموقف ، موقف  
"وداع" . ولكنه ذل هذه الأبيات بعد أن قضى أياما  
نصرة جميلة عام ١٨١٥ مع محبوبته مارينا في  
البحر . وكان عليه بعد ذلك أن يودع  
محبوبته . ولم يكن عليه أن يودع  
محبوبته . ولكنه كان يستحضر وقت كتابة  
هذه القصيدة المواقف الشعراء البدو الذين طالما  
أسطرتهم فصول طروف الحياة إلى مفارقة  
محبوباتهم . ولما كان الشاعر قد أحب هؤلاء  
الشعراء ، وأحب صدقهم في التعبير عن عواطفهم ،  
فقد شاء أن يستلهمهم الوحي حينما تفتى بفراق  
محبوبته . وكان شعره نتيجة لذلك مقلدا لنسيب  
البدو ، وأساسا الصورة المألوفة لمواقف الفراق عند  
شعراء العرب القدامى ، تلك الصورة التي طالما  
عبروا بها عن تجربة الفراق القاسية في قالب  
الصحراء الحزينة .

وإذا حاولنا أن تبين أثر المواقف الشعرية التي  
عاشها العرب في شعرهم ، في قصيدة جوته ، فإثنا  
لن نصادف في ذلك كبير مشقة . فالشاعر يتخيل  
أنه يقف وحيدا في الغلاء وقد أحاط به الظلام من كل  
جانب . ويقول أمرؤ القيس :

وايل كموج البحر أرخى سدوله  
على بأنواع الهمسوم ليبتلى

« الديوان الشرقي للشاعر الغربي » - فقد ذكر في  
الجزء الخاص بالعرب الذي كتبه قيسا بين ٢٤  
ديسمبر عام ١٨١٨ ، ٧ ينسباير سنة ١٨١٩ أن  
العرب يتكونون كتزا أدبيا رائعا يتمثل في المعلقة .  
وهي أشعار ألفت قبل عصر محمد وكتبت بحروف  
من الذهب ، وعلفت على أبواب الكعبة . وهي  
تكشف عن حياة - العرب الرحل - الذين طالما  
نشأت بينهم الحروب نتيجة الصراع المتبادل بين  
القبائل . وأما الموضوعات التي تتحدث عنها ، فهي  
التغنى بمجد القبيلة ومجد أجدادها وبشجاعتها ،  
والندوة إلى الأخذ بالثأر من أعدائها ، تلك الندوة  
التي يلفها شعر النسيب والتغنى بالكرم والأخلاق  
الحميدة . على أن هذه القصائد نادرا ما تكتب  
اجتماع من ديانة واضحة ، في الوقت الذي تكتب  
فيه الفناء عن أحوال العرب لأخرى .

ولم يكتف جوته بقراءة المعلقة عن الترجمة  
الإنجليزية ، ولكنه رحل إلى مدينة هيدلبرج التي  
اشتهرت في ذلك الوقت بالدراسات الاستشرافية ،  
لأنه كان يشرف عليها الأستاذ المسرور  
يولوس . فقصي جوته وقتا طيبا بصحبة هذا  
الأستاذ ، وبجانب مكتبة قسم الدراسات الشرقية ،  
وهناك أطلع جوته عن طريق الصدفة على الترجمة  
الألمانية للمعلقة التي قام بها هيدلبرج  
تيدودور هارتمان مع دراسة وألفية هذا العمل  
الاجتماعية والخاقية . وقد دفعه هذا العمل الأدبي  
لأنه أراد من الأحسن . وقد دفعه هذا العمل الأدبي  
الذي كان له أثر واضح في انتاجه الأدبي . ولا  
يسجل هذا الأثر في تلك الترجمة التي قام بها  
لبعض أشعار المعلقة فحسب ، وإنما يتمثل أكثر  
من ذلك في شعره الخاص ، وهذا ما نحاول تبينه في  
هذا البحث . ونود أن نشير في هذا الصدد إلى  
ثلاث قصائد : قصيدة « دعنى أبك » ، وقصيدة  
« الهجرة » ، وقصيدة « القافلة » . كما نشير كذلك  
إلى أشعاره المتدفقة في « تحية ضيف » . ونحاول  
الآن أن نقدم ترجمة لفقرات من كل قصيدة ، مع  
ذكر ظروف تأليفها .

### دعنى أبك

دعنى أبك  
وقد أسدل الغلام على سدوله  
في تلك الصحراء التي لا نهاية لها  
ولتبقى أيتها القوافل ، ويا أيها الحداة  
ترققا بذلك الساهر الذي يقف وحيدا

والشاعر يستوقف الحداة والأبل لبطلهم على  
حاله وما صنع به الفراق . وبالمثل يستوقف امرؤ  
القيس وغيره من شعراء المعقات اصحابه ليصف  
لهم ما صنع به الفراق :

فعا نيك من ذكرى حبيب ومنزل  
بسقط اللوى بين الدخول فحومل  
والشاعر يدافع عن موقفه وهو يبكى ، اذ ان  
الكاء غير مالوف للرجال ، وبالمثل يقول امرؤ القيس:  
وقفا بها صحبى على مطيهم  
يقبولون لا نهلك اسى وتجلد  
وهكذا نستطيع ان نقول ان كل موقف شاعرى  
نفنى به الشاعر جونه ، ليس سوى مدى لاجبيه  
باتجارب العاطفية التى نفنى بها الشعراء العرب  
القدامى .

### قصيدة الهجرة

الشمال والغرب والجنوب فى قتال  
عروش تهوى وممالك تزول  
فلتهرب انت الى الشرق  
حيث رياح الصبا الهادئة  
وحبب الحب والشراب والمسى  
تعيد اليك صباك الذى تولى

• هناك فى كل مكان  
اعيش مع القوافل والرعاة  
واحنى معهم رأسى للصلاه  
واقرا مثاهم تعاليم الاله فى الرمال  
ولا احطم رأسى بالأفكار الفلسفية العقيمة

• هناك .. حيث قدسون الآباء  
ويرفضون الخضوع لسلطان اجنبى  
وحيث التفكير محدود والإيمان عميق  
وحيث قدس الكلمة  
لأنها تخرج من فم الانسان

■ هناك اختاط بالرعاة  
وانتعش بنسيم الواحات  
وانتقل مع القوافل  
وهى تحمل الخمر والتمر  
واهبط فى كل بقعة من البقاع  
من الصحراء الى المدن



من احساساتهم في صراحة وانطلاق . هذا فضلا عن ان انفسهم ، بسبب افتقارها الى الأفكار المجردة ، تعبر في صراحة عن عواطفهم المتأججة في نفوسهم . انهم شعراء الطبيعة الذين لم يشغلوا انفسهم بنواحي التفكير المعلى .

هذه الحياة الساذجة التي تلمس بتقاليد موروثة ، والتي كانت تفيض بالعواطف المتجددة والملاقات الإنسانية الوثيقة ، هذه الحياة هي التي كان الشاعر يود ان يعيشها . انها حياة الحب والبساطة والتفكير المحدود كما يقول الشاعر ، وكما قال هارتمان .



### قصيدة الثقافة

من اين جاءك هذا الاحساس الغريب وكيف تدقق الى نفسك ؟  
أم التخبط في الحياة  
اكتسبت تلك الشعلة الناطقة ؟  
أم ان تلك الومضة الأخيرة من النار المحترقة هي التي اكسبتك التفاؤل من جديد ؟



لست اود ان اخذكم  
فرما كانت لهيبا احترق بناره  
جاءني من بعد لا نهاية له  
من محيط النجوم البعيد

ان كنتم تحسدونني على هذا الأمل  
او تأبونني على  
فلنعرفوا ان كلمات الشاعر  
تظل تطرق ابواب الجنة  
سعيًا وراء حياة الأمل والجمال ..

ويحمل مخطوط هذه القصيدة تاريخ كتابتها وهو اربع والعشرون من شهر ديسمبر سنة ١٨١٤ . والشاعر يتخيل انه راحل من بلاده الى بلاد الشرق ، وسرعان ما وصل الى بلاد العرب . ومن ثم فهو يعبر عن سعادته ببقائه بين البدو الرحل ، راحلا حيث يرتحلون معتقًا طريقتهم في الحياة ، بل ديانتهم .

ولم يكتسب الشاعر هذا الحب والتقدير لحياة العرب الا من خلال قراءاته الدائمة لأدبهم وتاريخهم . وقد سبق ان ذكرنا ان الشاعر قد قرأ ترجمة هارتمان للمعلقات ، وما أفاض به هذا الكاتب من وصف لأحوال العرب الفكرية والاجتماعية . ومما كتبه هارتمان على سبيل المثال مما قد يكون له اثر في قصيدة جوته هذه ، قوله : « الشيء الذي لا يغيب عن الذهن ، ان شعراء المعلقات كانوا رعاة متنقلين . وقد كانت تجاربهم تبعًا لذلك محدودة . ولما كان العرب يعيشون في المرحلة الحضارية الاولى ، ولما كانت أجنحة خيالهم لم تتكسر بعد ، فلم تكن هناك حواجز تحول بينهم وبين التعبير

ولكننى لم أفقد نفسى  
فقد ولدت من جديد .

التلال تكتسى

بهذا الحشد من القطيع

تحدها الرعاة

في تلك الأرفة الضيقة

اناس يمتثلون سكونة وحيا

الى درجة اننى اعشقهم واحدا واحدا

وفي تلك الليالي الصافية

يبصرون الغريب يتهددهم

عندئذ ترفعوا الابل

رغاء يملأ الأرواح والادان

ثم يقودون اسراهم

في فخر وكبرياء

وبهذا تحفل ايامهم

وبهذا تمتلئ حياتهم

انتقل دائم

وهروب ابدي

فادلاح لهم سراب

سراير مملوءة امامهم

واذا بهم يسعون ووله غم

وقصيدة القافلة شديدة الصلة بقصيدة الهجرة

حتى انها لتعد استمرارا لعمقها . ففي قصيدة

الهجرة يعبر الشاعر عن أمل يراوده وهو هجرته من

بلاده الى الصحراء حيث الحياة أكثر انطلاقا وحرية .

وهو في هذه القصيدة يمشي هذه الحياة المعلقة

مع العرب البدو ، كما يمشي معهم تجاربهم التي

تفيض بالحياة والامل .

والشاعر يتسائل في بداية القصيدة من سر هذه

الشعلة التي تنقد في نفسه ، قاصبح وكأنه يشعر

مرة أخرى بحبوبة الشباب المتدفقة بعد أن جاوز

الستين . وجواب هذا يتمثل في هذا الأمل الجديد .

وهذا السعي وراء حياة أخرى تسفير تلك التي

عاشها طويلا ، أعنى حياة الانتقال والمفاجآت

والمواقف المتجددة . وقد سبق أن ذكرنا أن الشاعر

اكتسب هذه الرغبة القوية من خلال قراءاته الدأبة

للادب العربي الجاهلي . ثم قويت هذه الرغبة حينما

قام صديقه ولهم مايستر بجوال طسويل وكتب

بعد ذلك كتابا يصف مغامراته في السيلاد الغربية ،  
مشجعا حياة الرحلة ، ناعيا على الذين سكنوا الى  
الراحة والاستقرار . وقد صادف هذا الكتاب هوى  
في نفس الشاعر ، قاصبح يمتنى لنفسه حياة جديدة  
يعيشها مع العرب البدو في قلب الصحراء المترامية  
الأطراف . والغريب أن الشاعر لم ينظر كثيرا الى  
حياة العرب الاجتماعية بوصفها حياة همجية بعيدة  
عن التحضر . ولكنه نظر اليها بوصفها الحياة  
الاجتماعية الكاملة ، فالقبيلة وحدة واحدة تعزز  
بكرامتها وتفخر بحريتها وتأيي الخضوع لأجنبي ،  
وأن دفعت معها ثمننا لذلك . ولهذا فإن الشاعر  
يصورها منتصرة تقود اسراها في فخر وكبرياء .

### قصائده في « تحية ضيف »

والضيف هنا ليس سوى الشاعر نفسه الذي  
أحسن لأول مرة أنه مقبل على من الشيفوخة ، ومن  
المتوقع لذلك أن تعبر هذه القصائد عن إحاسيس  
شاعر يودع عهدا مائما بالتجارب ، ويستقبل آخر  
. من على ذكريات هذه التجارب . على أن القارئ  
لا يتسائل عن علاقة هذه القصائد بالمعلقات . وهنا  
نجد أن الشاعر في هذه القصائد يتناول  
. الذي يتفق مع كتابة هذه القصائد . لقد  
. هذه الأشعار منذ عام ١٨١٦ .  
. والشاعر منصرفا - كما يذكر في  
يومياته - إلى دراسة معلقة زهير بن أبي سلمى .  
وهذه هي المرة الأولى التي يرد فيها ذكر اسم  
الشاعر زهير بين شعراء المعلقة . ومن المعروف  
أن معلق زهير تنفرد عن سائر المعلقات ، بأن جزعا  
كبيرا منها ينحصر في حكم شيخ يستقبل عامه  
الثمانين ، الأمر الذي يدعونا الى افتراض تأثير هذه  
المعلقة في اشعار حوته في « تحية ضيف » ، وبخاصة  
أن حوته لم يسبق له أن يكي عهد الشباب في  
قصائده التي سبقت تلك القصائد مباشرة ، بل انه  
كان قد جاوز الخامسة والستين من عمره . مع اننا  
رأينا على العكس يفيض بحبوبة الشباب وتفاؤله ،  
فهو اما محب متغزل ، واما راغب في حياة جديدة مليئة  
بالمغامرات . وقد يكون في هذا الافتراض بعض  
التصنيف ، ولكننا نرى كذلك من جهة أخرى أنه من  
المستحيل أن يقرأ الشاعر شعر زهير قراءة الدارس  
المحجب ، دون أن يترك هذا أثرا في نفسه ، وبخاصة  
واننا قد رأينا مبلغ تأثير شعر المعلقة بصفة عامة  
في شعر الشاعر .

على أنه من المبالغ فيه كذلك أن نجزم بأن هذا  
الاحساس قد تفجر في نفس جوته لأول مرة نتيجة  
قراءته لمعلقة زهير . والأرجح أن هذا الاحساس كان  
بمتمل في نفس الشاعر ، وأن معاقبة زهير صادقت  
لذلك هوى في نفسه ، فضاغت من هذا الاحساس  
. . هذا هو الاحتمال الأكبر الذي تؤيده المواقف  
المختلفة في حياة جوته ، في تلك الأيام التي كتب فيها  
تلك القصائد .

وفي السادس من شهر يونية عام ١٨١٦ توفيت  
كريستينا زوجته . وهنا شعر جوته لأول مرة أنه  
مقبل على سن الشيخوخة . فحياة الوحدة التي  
نصورها بدون زوجته كريستينا وحبيبته ماريانا  
ملأت نفسه بالأكثاب والتشاؤم . فذا أضفنا إلى  
ذلك أنه قد احتفل في عيد ميلاد تلك السنة بزواج  
ابنته ، أدركنا مقدار احساس جوته بهجوم سن الهرم  
عليه .

والآن نود أن ننتين ما إذا كانت معاقبة زهير قد  
تركت أثرا واضحا في حياة جوته . . . . .  
كان هذا الأثر سلبيا أم جديدا . . . . .  
عنه القصائد فهو يفتش . . . . .  
أن الشاعر يبدي مزاجا متشابها . . . . .  
هو الحال عند زهير ، ويعبر على خلاصة الجارية بـ  
تعد صدى لحكم زهير . . . . .  
زهير :

وإن سقاء الشبح لآخذ بمعدنه  
دان الخنى بعد السفاهة يحام  
فان جوته يقول :

إذا ارتكب الشباب بعض الحماقات  
فلدبرهم متسع من الوقت لكي يتوبوا إلى رشدهم  
أما الهرم ، فلا يحق له أن يكون أحمق  
فليس في الوقت متسع لكي يهتدى إلى صوابه  
وإذا عبر زهير عن سامه بطول عمره فقال :

سئمت تكاليف الحياة ومن يمش  
نماتين حولا لا أبالك بسقام

أو دل :

رايت المنايا خيط عشواء من تصب  
تمته ومن تخطيء بهمر فيهمـرم  
فاننا نرى صدى هذا السام في اشعار جيـوته  
حينما يقول :

أحفادك يوجهون اليك السؤال

اتنا نود أن نعيش طويلا

فماذا ننصحنا ؟

فليس فنا أن نصير شيخا

ولكن الفن أن تشرح كيف تحتل هذه الشيخوخة

على أن التفاؤل سرعان ما استيقظ في نفس الشاعر

مرة أخرى ، فإذا به يطرح التناقض جانبا ،

ولا يود التعبير عن تجارب حياته بحكم أخلاقية .

وبما نجد شعره يفتش رغبة في حياة المسرح

والأمل ، تلك التي عاشها في شبابه ، ويود أن يعيشها

بقية عمره . وتكاد هذه النغمة تستغرق الجزء

الثاني من أشعاره في «تحية ضيف» وهنا تستطيع

أن تقول أن هذا الجزء يعني اثرا سائيا لمعلقة زهير .

يقول جوته :

كفى افتخارا بالحكمة

وأفضل من ذلك أن تستسلم متواضعا للطبيعة

الإنسانية

فإذا كنت قد ارتكبت أخطاء الشباب

فلماذا لا ترتكب أخطاء الشيخوخة ؟

ومرة أخرى يعبر عن عزوفه عن الاستماع إلى

الحكم من هؤلاء الذين ماوا الحياة . يقول :

من الرجال المتدينين ومن الحكماء

أود أن أستمع إلى الحكمة

على ألا تطول هذه الحكمة

فإن هي طلت ، فإن أستمع للملها

اليسر خلاصة هذه الحكمة

هي أن تعرف الحياة ، وأن تتذكر فناءك ؟

وليس الشاعر جوته متشائما مثل زهير ، فيقول

كما قال :

واعام ما في اليوم والأمس قبله

ولكنني عن عام ما في غمد عم

وانما هو أكثر منه تفاؤلا ، إذ يقول :

الحاضر ما نعيش فيه وأن يكن مؤلما

وأما من يرى اليوم في الأمس

فهو يعيش بعيدا عن يومه

وأما من يرى الفد في يومه

فهذا الذي يعيش مسترخيا بعيدا عن هموم

النفس

ويقول :

إذا كان الأمس قد مر وانتهى

فتحرر اليوم من أميائه

ولتأمل في غد جميل

لا يقل جمالا عن يومك

وأما نصيحته التي يوجهها إلى الشباب فهي :

إذا كنت قد تعبت طويلا في الحياة كما تعبت

فاجتهد ، كما اجتهدت ، أن تحب الحياة .

وبهذا نستطيع أن نقول إن الشاعر قد تأثر

بمعلقة زهير ولا شك . فقد اتفق معه في مزاجه

المتشائم في أول الأمر ، ثم عارضه هذا المزاج وأصبح

إيجابيا لا سائيا مثله .

ولعلنا استطعنا بذلك أن نوضح أثر العلاقات في

شعر جوته . وليس بغير أن يترك الشعر العربي

التقديم مثل هذا الأثر في شاعر قرأ هذا

التراث قراءة مستوعبة ، حتى استقر هذا الشعر

في نفسه ، كما يستقر الأثر الأدبي الخالد في نفس

صاحب الذوق الأدبي ، بله الفنان المبدع . وليس

أدلى على قراءة جوته الخاصة لشعر المعلقات

من أنه استطاع أن يدون الخصائص الفنية لكل

معلقة كما أسبق . قال : « معلقة امرئ القيس

تشيع فيها البهجة والبهاء والتنوع والقوة ، ومعلقة

طرفة تفتي الجراة والثور والاضطراب النفسي ،

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

ومعلقة زهير قاسية

# وحيداً مع الواحد

كلمات صغية  
عن مفكر كبير

سأكتب عن مجموعة من محاضرات اشهرت الى اليوم باسم  
البحث . فلو ان افلوطين لم يكتبها على هذه  
الطريقة ، لكانت الظن انه كتبها في قبض من  
الهام ، وتركها بلا تواصل ولا عناوين . وليس مرجع  
ذلك كما يرى تلميذه ان بصره كان قد ضعف في  
اواخر حياته ضعفا شديدا ، بل لا بد لنا ان نبحث  
من سببه في طبيعة الموضوع نفسه . فها هو هذا  
الموضوع الذي سنحاول ان نتقرب من حقيقته ؟

## بقلم الدكتور عبد الغفار مكاوي

على الرغم من اننا نلاحظ في السنوات الاخيرة  
ما يشبه حركة البحث لفلسفة افلوطين تتجلى في  
نشر اعماله باليونانية نشرا دقيقا محققا وفي ترجمتها  
الى معظم اللغات الاوروبية - الا ان افلوطين لم  
يقدرك ان يكون من الفلاسفة الذين يقبل الناس  
على مراءيه ومناقشة آرائهم والتحمس لانكارهم .  
ومع ذلك فيكاد كل مثقف ان يعرف شيئا عنه

يكن يعيد الكلمة المكتوبة - تبعا  
بيد - ما بصرها الآن من اهتمام ،  
فلم يخطر بباله ان يمسك بالقلم الا  
بعد ان تجاوز الخمسين ، وعلم في  
مدرسته الفلسفية في روما في النصف الثاني من  
القرن الثالث بعد المسيح عشر سنوات . راح يكتب  
في عجلة كانه ملهم او ممسوس ، في خط لا تكاد  
العين تتبين حروفه . ويظهر انه شعر بما يشعر به  
كل من يكتب من خيبة الأمل حين يرى افكاره الحية  
قد ذوت في رداء صاحب من الكلمات المكتوبة . ومن  
بدرى ؟ لعله ندم على ما فعل ، فعاش بقية حياته  
- فيما روى تلميذه وناسر اعماله فورفيروس -  
لا يحتمل ان يسمع احدا يقرأ عليه رسائله ، ولا  
يحاول ان يعيد النظر فيها مرة واحدة .

وانتهب اليك هذه الرسالة الساحرة كما سره  
مدرسه فورفيروس الذي نفسه عاها اربعا وخمسين



أو يردد بعض كلماته المعروفة : الواحد ، ابيض  
أو الانشعاع ، الذي تصدر به الوجودات الكثيرة من  
الوجود الواحد الاول ، التدرج الذي يهبط من  
العقل الى النفس الى المادة ، المادة اصل مبدأ  
الشئ ، الفناء والوجد .. الخ . كما يكاد كل من  
له الملم بالفلسفة ان يعرف أن افلوطين قد علم أن  
مصير النفس التي سقطت عن الواحد هو أن تعود  
مرة أخرى الى الاصل الاول الذي نبعت منه ،  
وتتحد معه في لحظات نادرة من حياتها بما يشبه  
الوجد والانجذاب . الأمر الذي وفق اليه افلوطين  
أربع مرات في حياته ، على نحو ما يروى عنه تلميذه  
ومؤرخ حياته فورفيروس .

ولكي هذا التصوير لفلسفة افلوطين لن يفرق  
كثيراً بينها وبين غيرها من المذاهب الفلسفية المانورة  
في تاريخ الفكر الغربي . حقا انها قد تبدو شيئا  
مشوقا ، عبقيا ، غريبا ، ولكنها ستبدو للقارئ  
المعاصر ، الذي يفهم من « الحقيقة » و « الواقع »  
شيئا مختلفا أشد الاختلاف عما كان يفهمه القدماء  
عندها ، وكأنها اثر تاريخي عفى عليه الزمان .  
وسكنت فيه نبضات الحياة . وربما كان للقارئ  
الذي يرى هذا الرأي عذره . فافلوطين لم يفسد  
الساطعين باللسان اليوناني في المجله الاخيرة من  
مراحل الفلسفة اليونانية ، بل قد ساهم في  
التراث الفخيم ، وأبنت ثمرات ، بل قد ساهم في  
وتشكلت في صورة مذهب شامع يظل كالفناسة  
الوحيدة على شاطئ بحرها الراخر غير المحدود .

من المعلوم أن افلوطين هو الجسر العظيم الذي  
انتقلت عليه الفلسفة اليونانية الى الفلسفة  
المسيحية والاسلامية في العصور الوسطى . كان  
انجازه الى الباطن هو الخطوة الحاسمة الاولى على  
طريق التصوف الطويل ، وكانت تأملاته في العلاقة  
بين العقل وبين الفكرة هي التي جعلته  
يضع المثل الأفلاطونية في العقل ، وبمعهد بذلك  
للفكرة السائدة في العصور الوسطى عن « العقل  
الالهي » التي ادت في العصور الحديثة على يد  
ديكارت الى تصورها عن « العقل الإنساني » الذي  
ما يزال يحاول الى اليوم - باسم شعارات التقدم  
المختلفة على مر الأجيال - أن يشكل العالم ويتحكم  
فيه ويسيطر عليه .

كل هذا معروف مشهور يستطيع القارئ  
إذا شاء أن يجده في أي كتاب من كتب تاريخ الفلسفة  
الكثيرة . ولكن ما نريد أن نتحدث عنه اليوم شيء

أثر ... .. وفريد . ربما لم يكن له  
دور ... .. افلوطين على العصور التالية ،  
... .. من المستطاع أن يكتب له مثل هذا  
... .. « الشئ » الجديد ؟  
... ..

« أحلما هو الواحد الحقيقي الخالص الذي  
لا يتعلق بشئ آخر سواه ، فهو ما نريد الآن أن  
نراه ، أن كان ذلك ممكنا على أي نحو من الأنحاء »  
فما هو هذا الواحد ؟

ربما كان السؤال على هذه الصورة ساذجا أو  
مجانبا للصواب . فهو يسأل عن « ما » هو  
الواحد ، بينما يجوز أن يكون الواحد مما لا يقال  
عنه « ما » . ولكننا سنتركه كذلك الى حين .

يصل افلوطين من الناحية الفلسفية الديالكتيكية ،  
الى فكرته عن الواحد في معرض سؤاله عن الاصل .  
والسؤال عن الاصل ، أو المبدأ ليس سؤالاً افلوطينيا  
خالصا . ذلك أنه قديم قدم الفلسفة نفسها . بل  
ان في استطاعتنا أن نقول أنه السؤال الاول لكل  
متفلسف . لقد حرك الفلسفة اليونانية منذ  
نشأتها الاولى . ونكفي أن نذكر أن الفلاسفة  
الطبيين قبل سقراط ( طاليس واثكسمندر  
واكسمانس ) قد فرقوا تفرقا حاسما بين الاصل  
وبين ما يصدر عنه ، أي أنهم راوا أن الوجود أو

يتصوره على أنه ما ليس بمتعدد ولا بكثير ، أى على أنه ذلك « الآخر » المخالف في طبيعته للعالم وكل ما يحتويه هذا العالم . وهو حين يحاول أن يصفه يكشف عجزه فيقول أنه لا يمكن أن يوصف إلا بكلام ولا بالكتابة . ولكنه مضطرب أن يفكر فيه عن طريق اللغة - فقد يكون هناك فكر بلا كلام ، أو فكر لا يجد الكلمات التى تعبر عنه ، ولكن لا يمكن أن يكون هناك فكر بلا لغة - وهذه اللغة التى يستخدمها للتعبير عما ليس في العالم ولا منه قد جعلت من أجل هذا العالم . واذن فهو مضطرب بالضرورة الى التعبير عنه بالوسيلة القاصرة التى لا يملك من وسيلة سواها . وتميز الكلمة التى يابجا إليها فلا تستطيع أن تسمى ، بل تكفى بالإشارة الى ما فلتت من كل تسمية ، وتصبح لها وظيفة أخرى غير وظيفتها الطبيعية . أنها لم تعد تقرئنا عما نسيه بل أصبحت توضح لنا عجزنا عن إيجاد اسم له . وليس عجيبا بعد ذلك أن يجد أفلاطون نفسه في موقف من لا يكاد ينطق بكلمة حتى يجسد نفسه مضطربا لرأى سراج منها وإشار السكوت الخائض منها .

الوحدة هي أبسط كل مكان . كل ما هو موجود واحد . ليس في الوجود شيء واحد يمكن أن يقال عنه أنه متحد مع شيء آخر من جميع الوجوه . حتى الأوراق على الشجرة الواحدة ليس بينها ورقة واحدة يمكن أن يقال عنها أنها هي نفسها الورقة الأخرى ، كما لاحظ ليبنتس بحق ) ونحن لا نستطيع أن نرى شيئا أو نفكر في شيء إلا إذا رأينا على وجه من الوجوه أنه واحد ، وأدركنا أنه وحدة بمعنى من المعاني . كل موجود فهو إذن واحد على الدوام . ولكن كل موجود في نفس الوقت هو أيضا كثير . حتى أبسط مضمونات الفكر ، كالوجود أو الوحدة مثلا ، تحتوي دائما على الكثرة . فالفكر مثلا واحدة ، لأنها تنقل هذه الوحدة من « الواحد » وتشارك فيها ، ولكنها في نفس الوقت كثيرة ، إذ تنطوي على قوى متعددة كالفكر والنزوع والإدراك ، تتحد بدورها ويؤلف بينها الواحد ( ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ) . واذن فكل ما هو موجود فهو واحد وكثير في وقت واحد ، أو هو كثرة ألقت بينها وحدة . وإذا كان هناك ما لا حصر له من الوجودات الكثيرة ، فهناك أيضا ما لا حصر له من الوجودات الواحدة .

الشيء يصدر عما لا يتصف بمحدودية الشيء والموجود ، تشهد بذلك عبارة انكسندر الشهيرة : « أصل الموجودات هو اللا محدود » . وتتصل هذه التفرقة بين الأصل وبين ما يصدر عنه من موجودات في الفلسفة اليونانية من بعد وبخاصة عند أفلاطون ، بينما نجد تلميذه العظيم أرسطاطليس يحاول أن يغير من هذه التفرقة ويهدم لضياح ملامحها .

ليست قيمة أفلاطون في أنه رجع الى هذا التراث الفلسفي الذى ميز بين الأصل وبين ما ينبع عنه ، بل في أنه أخذ هذا التمييز مأخذ الجذ فحلده تحديدا حاسما ، واهتم به اهتماما لم يصل اليه مفكر قبا ولا بعده . أنه يقول مثالا في إحدى رسائله المبكرة :

« أما العلة فليست هي نفس المألوف ، أن علة كل شيء ليست شيئا من الأشياء » .

ثم يقول في إحدى رسائله المتأخرة :

« ذلك الذى يصدر عنه كل موجود ، ليس هو نفسه لكل موجود ، بل هو مختلف عنها جميعا » .

هذا المعنى نفسه يتكرر في مواضيع لا حصر لها من كتاباته . والواقع أن أفلاطون لا يترقب ذلك بجديد . فقد ذهبت الفلسفة اليونانية دائما في تاريخها الطويل الى أن الكثرة والعدد هما المصغرتان الغائبتان على العالم والموجودات ، وكان من الطبيعي أن يكون الأصل فيها مختلفا منها ، أى أن يكون واحدا وبسيطاً . ويتردد هذا المعنى نفسه في أقدم عبارة فلسفية أثرت عن أبى الفلاسفة طاليس . فالشهور عنه أنه قال أن الأصل في جميع الموجودات هو الماء . وليس هذا الماء شيئا أسطوريا ولا هو الماء الذى يحدد الكيمائيون معادلته بأنها يد ٢١ والذى نذير الصنوبر لنفصل وجوهنا منه كل صباح ، بل هو على حد تعبير هيجل « ماء تأملى » أى يستطيع الفكر وحده أن يتخيله في وحدته وبساطته .

قلنا أن ما يميز أفلاطون عن المفكرين من قبله ومن بعده هو نظريته الحاسمة الى وحدة الأصل وعدم تعدده أو كثرته . وكلمة « الواحد » من الكلمات التى يمكن أن يساء فهمها بسهولة ، ولعل ذلك إلا يكون من قبيل المصادفة ، بل يرجع الى طبيعة اللغة نفسها . ذلك أنه حين يفكر في الواحد قلنا

كل الوحدات اذن فهي دائما واحدة على نحو نسبي . اى انها ليست واحدة بشكل مطلق ، بل هي واحدة من ناحية وكثيرة من ناحية اخرى .

ولكن افلوطين يفكر في « الأصل » فمى انه واحد مطلق . ولا بد ان تكون هذه الوحدة التى يعينها شيئا مختلفا تمام الاختلاف عما كان يقصد بها من قبل . انها لم تعد تفهم عن طريق الايجاب ، بل عن طريق السلب ، فهي بهذا المعنى الجديد ما ليس بكثير . انه يتحدث في هذا المقام عن « رفض » الكثير او حريده ، ويشير الى الرمز القيثاغورى عن ابولون او غير الكثير كما يتحدث عن الهروب من الكثرة والتقسيم . وليست الوحدة هنا مفهوما عديدا - كليا ولا مكانيا - ولا هي بالمعنى الذى تفهمه من الواحد حين نذكر العدد (١) ولا بمعنى النقطة حين نقصد منها العنصر المكون للمكان . ذلك ان الواحد عند افلوطين ليس عنصرا من العناصر المكونة للعالم ، بل هو « الآخر » المختلف عن كل ما هو على او من العالم .

النقطة والعدد وكل ما هو موجود وكل وحده يمكن ان تتعدد وتتكاثر ، اما الواحد فهو ما يحذف من كل كثرة ووحدة ، وما لا يتغير . ان نحو من الانحاء ذلك انه الواحد الوجودى على وجه الاطلاق . فهو اذن ليس كثرة ولا وحدة على هذا المعنى ، بل هو وراء هذه التعريفات كلها ، والواحد باعتباره الاصل في كل موجود لا يمكن ان يكون هو نفسه موجودا ، اى لا يمكن ان يكون « هذا » (١) ولا « ما » (٢) ولا « ذلك » . وربما اوهمتنا اداة التعريف ( الـ ) التى تضاف الى لفظة الواحد انه شيء محدد . ولكن الواحد ليس كاي شيء ، فلا هو موضوع ولا هو ذات ، ولا هو موجود نصفه فنقول عنه انه واحد . ذلك ان كل موجود فهو ذو شكل ، وهو بهذه الصفة محدود معين . اما الواحد - باعتباره « الآخر » المختلف عن كل ما هو موجود فهو حقيقة لا شكل لها ولا سبيل الى تحديدها او التعبير عنها .

لا بد اذن ان نقول ان الواحد لا يسمى ولا يوصف . ذلك لان كل اسم او وصف انما يطلق على شيء ما ، ولو شئنا الدقة لما جاز لنا ان

(١) ندى  
١٦٤٥٥٢١

سميه « بالواحد » ( ولو ان هذه التسمية هي انسبها جميعا في رأى افلوطين ، ان كان لا بد لنا من الاختصار ) (٣) بل ولا ان نسميه بذلك (٤) وهي اكثر اسماء الاشارة نصيبا من الانساع وعدم التعديد . ولو سرنا في هذا الطريق الديالكتيكي الى آخره لتبين لنا ان الواحد لا هو كثير ولا هو غير كثير ، وان كل ما نصفه به فانما يلفى نفسه بنفسه ، اذ اين نجد الكلمة التى تستطيع ان تعبر عما لا سبيل الى التعبير عنه ، او تسمى التجربة التى تحار امامها الاسماء ؟

هل تكون بهذا كله قد ضللتنا في متاهة جدلية لا مخرج منها ؟ الا يمكن ان تؤدي بنا هذه التأملات او الشطحات الى العدم او ما يشبه العدم ؟ ومن اين لعقلنا الطبيعي المحدود بهذا العالم ان يجد الجنان الذين يرفرفان به الى ما ليس من هذا العالم ؟

الحق ان افلوطين قد شعر بهذه المخاوف التى تصيب كل من يفكر تفكيرا طبيعيا فهو يقول (٥) : « انما اوعلت النفس فيما لا شكل له ، وهي عاجزة ان تعبر الى ما لا شكل له ، وهو مجال الواحد - ليس به اسم . اى سبحانه ليس به النفس والعكر . ذلك ان ما لا شكل له فلا سبيل الى وصفه او فهمه . لأن الخيال لا يستطيع ان يدركه او يتشبث به . ماذا تجاوزت النفس كل ما هو ذو شكل - اى كل موجود ، اذ لا يتخلو موجود من ان يكون له شكل - فلا بد لها ان تنزلق عنه ، ولا بد لها ان ترتجف ارتجافة الرهبة والخوف حين لا تجد امامها سوى العدم والفراغ ، ولا تهتدى الى شيء يمكنها ان تتشبث به . انها ما زالت غفلا لم تجرب ولم تتمرس ، فلا عجب ان تظن ان ما لا شكل له فلا وجود له . ولكن ما لا وجود له لا يتساوى مع ما هو عدم . وافلوطين نفسه يسأل في موضع هام من الرسالة الثالثة (٦) في سياق حديثه عن القفرة الحاسمة الى الواحد ان كانت قفرة الى العدم (٧) . وما يلجأ الى التعبير المدهش حين

(٣) ١٦٦ ٥٤٦ ٥٤٦ ١٨٧

(٤) ١٦٦ ٢٩٦ ٣٠٤

(٦) ١٦٦ ٨٤٢

(٧) تومدين



ما هذا الذى يفوق كل موجود فى الجود والقوة والامتلاء والوجود ؟

القارئ يعرف الآن انه ما من جواب على هذا السؤال . ذلك ان كل جواب طال أو قصر سيكون بالضرورة على هذه الصورة : انه هـو ( يكون ) « هذا » أو « ذاك » . لكن الواحد ليس « هذا » ولا « ذاك » ، ولا سبيل الى التعبير عنه بفصل « يكون » . فالجواب اذن سيخطئ السؤال ، بل ان كل سؤال سيؤدى بطبيعته الى توجيه الجواب

يقول : « اجل ، انه هو العدم بالقياس الى كل ما هو اصل له ، اذ ما من شيء يمكن أن يقال عنه . . لا انه وجود ، ولا انه جوهر ، ولا انه حياة ، اذ هو يرتفع فوقها جميعا » (١)

الواحد المطلق اذن عدم ، لا بمعنى العدم المفترق الى الوجود ، بل بمعنى ما يتفوق فى القوة والجود والامتلاء على كل ما هو موجود . انه ليس موجودا ، بل هو فوق كل موجود ، على حد تعبير افلاطون فى ختام الرسالة السادسة (٢) .



وجهة خاطئة ، اذ ما من سؤال يسأل الا عن موجود على نحو من الأنحاء .

هل تكون بذلك قد أوغلنا فى المناهة التى لا أمل فى الخلاص منها ؟ ان القارئ قد يغفر لنا عجزنا عن ايجاد الجواب ، ولكن كيف نطلب منه ان يغفر لنا العجز حتى من توجيه السؤال ؟ الا تكون بذلك

فما هو اذن هذا العدم او هذا الواحد ، او ما نشاء له من اسماء لا تطيع ان تسميه ؟!

(١) ١٠ ٤ ٨ ٤ ٣ (١) ٩ ٤ ٦ - فالواحد اذن هو الذى يكفى نفسه بعمه ويستغنى بنفسه عن كل ما عداه . ذلك لان اصل الاشياء جميعا لا يمكن ان يتوقف وجوده على شيء منها ، بل الاولى ان يقال انها جميعا فى حاجة اليه ، اي الى الخير او الواحد الذى يحفظ منها انفسه .

قد خرجنا من دائرة العهم البشرى وهنا في فراغ  
يخرس فيه السؤال ويضيع الجواب ؟

ولكن كيف تقترب اذن ممسا يسميه افلوطين  
« بالواحد » ؟

ان ما يطبق على أية فلسفة ينطبق على افلوطين .  
فنحن لا نستطيع ان نزل فكرة الواحد من السياق  
الشامل الذي وردت فيه ، ولن يجدينا التأمل  
فيها شيئا ما لم نضمها في الكل الذي يحتويها .  
ان الحجر الواحد لا قيمة له بفسر البيت الذي  
يكون فيه ، وكذلك الفكرة المفردة لا أهمية لها اذا  
انسخت من البناء الشامخ الذي وضعت فيه .

لا فائدة اذن من التفكير في « الواحد » او  
« المدم » او « ما وراء » أو غيرها من الكلمات  
الاثيرة عند افلوطين بمعزل عن حركة الفكر عنده .  
هذا الفكر يتحرك حركة صاعدة نحو الواحد ،  
ويلتزم في سريره بمنهج أو طريق ، يتدرج خطوة  
فخطوة الى غايته . هو طريق صاعد متدرج كما  
قلنا (١) . كل درجة منه تمهيد للدرجة التي  
تليها وتسبق الدرجة التي تركتها وراءها . وهذه  
الدرجات المشهورة هي على الترتيب الجسد

سوما (Soma) والنفس (Nous) والعقل  
(Logos) . كلما بلغ الفكر درجة  
منها احس بما يتوهمها من نفس ، ونعم بحاجة  
ندفعه الى تجاوزها الى الدرجة التي تليها على  
السلم الصاعد . ولكن الى أين ؟ الى الواحد الذي  
يكفي نفسه بنفسه (٢) ، ولا يحتاج الى شيء  
عنده . وای انسان هذا الذي يستطيع ان  
يصعد الى هناك ؟ لعله ان يكون ذلك الذي رأى  
كل شيء ، أو كما يقال رأى معظم الأشياء (٣) .

ليس هذا الطريق الصاعد المتدرج شيئا جديدا  
عند افلوطين . فالمعروف ان تفكير افلاطون في  
جوهره تفكير صاعد أو كما يقول الفلاسفة تفكير  
ديالكتيكي . وقد حدد افلاطون معالم هذا الطريق  
بوجه خاص على لسان «ديوتيماتا» في محاوراة المأدبة  
- أو المشرب (سيمپوزيوم) ان شئنا الدقة - في  
حديثها عن الطريق الصاعد الى « الجميل نفسه » .

(١) افلوطين يفضل استخدام كلمة صعود (Anabasis ،  
أو اوباركيس To Autarkis)

(٢) راجع في الصعود الى الغير أو الاتصال الأول مشهور  
الحاصل الذي عنده افلوطين من الديالكتيك ٢٤١ (المجلد  
الثاني من طبعة هارود ، ص ٢٥١ - ٢٥٩) .

غير ان ما يميز افلوطين عن افلاطون ، بل ويتفوق  
عليه فيه ، هو ان « الصعود » عنده هو نفس  
الوقت « رجوع » وعودة الى الاصل أو هو  
ما سميناه من قبل « بالاتجاه الى الباطن » وهو  
سر اصالة افلوطين وتفرده في تاريخ الفكر الغربي  
كله .

هذا الطريق يصعد اذن من درجته الدنيا ، وهي  
الجسد ، الى درجته العليا ، وهي العقل . ولكن  
الدرجتين ما زالتا في دائرة العالم . هنا نصل الى  
القفزة الحقيقية في تفكير افلوطين . فعندما يصل  
التفكير الى الدرجة الأخيرة فإنه يشب الى ما يخرج  
عن حدود العالم أو يطو عليها ، أضى الى الواحد  
الطلق أو ما نسميه عادة «بالعالي» (الترانسندنس) .  
يقول افلوطين في الرسالة السادسة (٤) : « اما اذا  
وصلت بملكة المعرفة عندك الى اللامحدود ، لانه  
ليس من هذه الأشياء ، فاستند الى هذه الأشياء  
نفسها ، ومنها شاهد » . ومعنى هذا ان الحركة  
الصاعدة لا تبدأ في الفراغ أو الخيال الضامض غير  
المحدود بل تتركز على أرض هذا العالم ، وتطلق  
من أشياء وموجوداته .

نجد عالما ، به افلوطين ، واتهم بعداونه  
الجسد واحتقاره العالم ، وتلميذه فورغوريوس هو  
المستول على هذه الخرافات التي رواها منته .  
الم يقل ان معلمه كان يخجل من جسده ، ويرفض  
ان يرسمه مصورا ، ويضرب سر حياضه فلا يسبح  
لاحد عن وطنه وآبائه (٥) . غير ان الحقيقة  
تختلف عن ذلك تماما . فقد كان افلوطين يعرف  
قدر هذا العالم الحسى ، ويتلوق مباحث الجبال  
والحسن فيه ، ويكفي ان نقرأ معا هذه القطعة من  
رسائله الثانية المتأخرة (٦) التي يقف فيها موقفا  
حاسما من الفئوسيين محتقري الجسد والعالم .

(٤) ٦ ، ٩ ، ٧ ، ٥ .

(٥) من المعلوم ان افلوطين ولد في صبيحة ممر حوالي عام  
٢٠٥ م وأنه تعلم الفلسفة في مدرسة الإسكندرية ونشأ بها حتى  
سن الثامنة والثلاثين ، ثم تركها في صحة الحاكم الروماني  
جوردان الذي سافر الى الشرق حاربا طلي فرو مناطق نائية  
بفارس والهند ولكنه قتل قبل ان يحقق شيئا من مشروعه ،  
فاضطر افلوطين الى العودة واجه الى روما حيث أقيم فيها  
وأنشأ مدرسة في عام ٢٥٨ م حتى وقته في عام ٢٧٠ م .  
راجع للاستاذ الدكتور نجيب بلدي : تمهيد لتاريخ مدرسة  
الإسكندرية وفلسفتها . طبع دار المعارف .

(٦) ٢ ، ٩ - الفصل السادس عشر .





« أثناء رؤيتهم . والفرق اننى لا ارسم ؟ »  
 « بل تخرج معالم الأجسام الى الوجود فى  
 فى أثناء »  
 « رؤيتى ، كما لو كانت تتساقط » .

الخلق فى الطبيعة . اذ كيف يستطيع الدفء  
 والضغط ان يبدع هذه الالوان والأشكال البهيجة  
 المتعددة » (١) ، ليست الطبيعة اذن كالعامل اليدوى  
 الذى يصنع شيئاً بآلانه وأدواته . وهى لا تخلق  
 شيئاً بعد شيء بعد امعان فى التفكير لتؤلف بينها  
 بعد ذلك فى حدة شاملة . بل الأولى ان يقال ان  
 الكل هو الذى يسبق الأجزاء فى عملية الخلق  
 الطبيعية : « فالطبيعة تبدأ من الاصل وليست فى  
 حاجة الى التفكير » (٢)

مبدأ الفعل الخلاق فى الطبيعة اذن قوة مبدعة ،  
 باقية قادرة على التكوين والتشكيل ، تخرج الكليات  
 والأشكال المشاهدة فيها الى الوجود . هذه  
 ابوة الخلاقة هى التى يسميها افلوطين فى بعض  
 الأحيان بالوجوس ( كلمة - معنى - عقل ) ويرى  
 ان جوهرها هو الرؤية والمشاهدة : « والان فبقدر  
 ما تخلق ( أى القوة الطبيعية ) على الدوام ، وتظل  
 متماسكة فى نفسها ، وبقدر ما هى لوجوس ، فان  
 من الممكن ان تكون هى نفسها مشاهدة » (٣) .  
 هذه القوة المبدعة التى تقيص فيها مستورها هى  
 فى رأى افلوطين مبدأ كل حياة ، وسر كل وجود .  
 هذا السر هو الذى يسميه بالرؤية او المشاهدة .

ومع ان الطبيعة تعمل فى صميم / نفاذ / منطقتي  
 حاول ان يهدينا الى سرها السويح لا لا نفكر  
 فيجعلها نتحدث عن نفسها فنقول :

« واذا سألها أحد ، لماذا تخلق ، وكان لديهم  
 الميل الى الاستماع الى المسائل والحديث اليه فانها  
 « ستجيبه قائلة : خير لك الا تسأل ، بل ان  
 تفهم انت »

« نفسك فى صمت كيف اتنى انا ايضا اخلد الى  
 الصمت وليس »

« من عادتي الكلام . ولكن ماذا تفهم ؟ ان  
 المخلوق رؤيائى »

« أى رؤيا نتجت عن ماهيتى ، واننى ، وقد  
 شئت »

« انا نفسى عن مثل هذه الرؤيا ، مقطورة على  
 محبة الرؤيا »

« والمشاهدة - وان الرؤيا من جانبي تحاق  
 « المرئى ، على نحو ما يرسم الرياضيون »

(١) الفصل الثامن من الرسالة السابقة .

(٢) ١١ ٤ ٢ ١

٢ عدد ١ - ١



تمد كذلك رؤية ضعيفة للنفس الكلية ، كما أن هذه النفس الكلية بدورها رؤية ضعيفة للعقل الذي يمثل اكمل درجات الرؤية .

رؤية النفس اوفر حظا في « الباطنية » من الطبيعة ، التي تتبدد رؤيتها في المادة الخارجية . وكلما ازدادت النفس رؤية ، ازدادت ميلا الى الهدوء والسكون ، اى قل صيها من الفاعلية ، لانها لا تعود تبحث عن شيء خارجها ، بل تستريح في ذاتها ، حيث تجد هناك كل ما تنوق اليه .

ولكن لما كانت النفس لا تملك المثل ملكا باطنيا كاملا ، فانها تسمى الى درجة اعلى من الرؤية ، وتلك هي درجة العقل المفكر في نفسه فالنفس اذن تشغل من هذا السلم الصاعد مكان الوسط ، بين اتجاه الطبيعة الى الخارج اتجاها كاملا وبين الاتجاه الى الباطن اتجاها تاما عند العقل . فاذا كانت قوة الطبيعة تتبدد عند الرؤية في عالم المادة الخارجية ، فان العقل يظل مع نفسه فحسب ، خالسا للتفكير الخالص في نفسه . هنا يتحد الرائي والمثل ، ويتماثل الفكر والوجود . ان العقل الذي يفكر في نفسه او ان شئنا الدقة الذي يفكر نفسه هو الحياة الاولى ، او هو الحياة التي تهب تقسما الحياة ، او هو الرؤية الحية .

ولكن هل نصل مع العقل حقا الى المراتب درجات الرؤية ؟ وهل ينتهي السلم الصاعد فلا نجد درجة اخرى نضمده اليها ؟ الظاهر كلها تدل على هذا . فالسلم قد انتهى بالفعل ولكن الشوق الى الصعود ما زال متقدما ، والهدف الى الارتفاع لم تهدأ .

لا بد اد من ان نلقى بالسلم بعيدا . ماذا نفعل ؟ لم يبق امامنا الا ان نغفر القفزة الاخيرة ، لعلنا ان نترك الواحد . غير انها ليست قفزة الخيال الجامع ، ولا طفرة العاطفة المتحمسة . فقد مهدت لها ودفعنا اليها المراحل التي تركناها وراءنا .

كل رؤية تفترض وحدة الرائي والمثل واختلافهما في آن واحد . غير ان الوحدة هي الاصل . فليس الامر في عملية الرؤية ، مهما يكن نوع وطريقة تفسيرها ، ان تكون هناك ذات ترى من ناحية وامامها الموضوع الذي تراه من ناحية اخرى ثم يتصلان ببعضهما على وجه من الوجوه ، بل الاصح ان يقال ان فعل الرؤية يسبق كل تفرقة بين الرائي والمثل ويمكن لهما من الالتقاء . وكلمنا توالت الوحدة بين الرائي والمثل في الوجدان

الباطن ، ازداد نصيب الرؤية من « الباطنية » : وكلما بقص حظ الرؤية منها ، كان ذلك دافعا الى الارتفاع الى رؤية اتم .

ولكن لم لا يكون العقل الذي يصصفه املوطين بانه هو الفكر الذي يفكر نفسه ، والذي تتمثل فيه اكمل وحدة ممكنة بين الرائي والمثل ، لم لا يكون هذا العقل هو نفسه اعلى درجات الرؤية ؟ الجواب ليس بعيدا . فالعقل وان يكن في حالة تقيسة خالصة مع نفسه ، ولا يفكر في شيء آخر سوى نفسه ، فانه مع ذلك لا يخلو من الثنائية الكامنة بالضرورة في كل تفكير ، وتقصده بها ثنائية المفكر والموضوع الذي يفكر فيه .

ما هي اذن هذه الرؤية الكامنة التي ما زلنا في سعي دائب للوصول اليها ؟ انها ، كما قلنا من قبل ، الرؤية التي لا ترى . فان سالنا ما هي طبيعتها وكيف لنا ان ندرکها اعفانا املوطين نفسه من الجواب وقال في عبارة قد لا تخلو من الغموض : « فان آنت تركت الوجود ( ورايك ) لكي تستحوذ عليه او لكي تفهمه وتدرکه ( سوف تقبع في اندھشة . متدائل عليك ان تلقى بنفسك عليه ( تلقى بصرک او تسدد سهمک اليه ) ، وتصيبه ، ان تدرک في مملکتک وتحيط به ، وذلك بشأن تفهمه عن طريق التمس لهما افضل ، اما العظمة ( او العظيم ) فيه فامرفها من طريق الوجود ، الذي جبل على مثاله ومن خلاله » ( ١ ) .

املوطين هنا يحاول - باللفظ القديم الشاحب الذي لا يستطيع ان يسفه - ان يعبر عن الاتحاد مع الواحد . واهم ما يلتفت انتباهنا في هذه القطعة هو قوله « ان سمعت عليه » ( ٢ ) ، على الانسان اذن ان يترك الوجود كله وراءه ويلقى بنفسه على الوجود . تركه للموجودات كلها سيشره بالندھشة هذه الندھشة التي ستدفعه الى اللقاء نفسه على الوجود ، على الواحد . انه الآن لا يقف منه موقف الرائي من المثل لكي يحاول بعد ذلك ان يتحد به ، بل يهب نفسه له ، يلقي بكيانه بين ذراعيه . يلامسه من كل ناحية ويمافقه ويتحد به . لقد ترك وراء ظهره كل ما هو شيء وموجود ،

( ١ ) ( ٨٢٣ ) ، ١٠٧ .

( ٢ ) باللاتين بروس وفسو ما يمكن ايضا ان يترجم بقولنا ان يترك طيسه او سدد سهمك اليه ، وان هي الترجمة الاولى افضل وانرب الى المعنى الذي مرده

الحرى الخروج من (١) ولكنه لم يخرج من هذا العالم الا لان الواحد كان يجلبه بكنيته اليه . لم يخرج منه الا ليعود اليه . بهذا ، وبهذا وحده ، استطاع ان يحب العالم ، ويقرب من سره ، ويرى مواطن الجمال فيه بين جديدة ، لا تغيب عنها الدشة . انه لم يرتفع فوق العالم الا لكي يفوس فيه الى الاعمق . فليس في استطاعة الانسان ان يفاد حدود كربه الارضية ، فهي ضيقة ، هذه الكرة ، مزدحمة بالسجون والاقاصص ، رغم ابعادها غير النهائية . ذلك ان باب الخروج من هذه الفرفة الارضية الواسعة لا يقع على حدودها واطرافها وانما هو في باطنها ، في نقطة المركز منها . ولن يرغب الانسان فوق النجوم ما لم يهبط الى الجذور الضاربة في الوحل .

ان اقدم شواهد الشعر الفنى عند اليونان تنطق بهذه الوحدة . فشاعرة الحب والجمال . « سافو » تقول في آياتها الاربعة الشهيرة :

الآن قد غاب القمر

ذلك الكواكب البهجة

انصف الليل . وزمن الانتظار فات

و هو الذي روى عن الصائى طريق وحيد . انما سيجد في الواحد عراة الاخير . ولكنه ظل مع ذلك وحيدا . حتى مع الواحد . هنالك لم يبق امامه الا الصمت والكون .

ومع ذلك فسوف يجد الانسان دائما ما يعزبه عن وحدته او ما يبعده عنها ، في العمل ، او الحب ، او الشوق الى المجهول ، او الطموح ، او الكفاح اليومي من اجل لقمة العيش . اما من لا يجد العزاء في شيء فاماذا تكون حاله ؟ وكما ترى تكون تسوة وحدته .؟

**ملحوظة** - اعتمدت في هذا المقال على محاضرة كان قد القاها استاذى الدكتور فولفجانج شتروفي W. Struve منذ حوالي عشر سنوات في جامعة بازل بسويسرا وعلى محاضراته التي القاها على طلبته بجامعة فرايبورج عن التصوف بوجه عام وفلاطون بوجه خاص ، وعلى طبعة هاردر المشار اليها فيما سبق .

وتملكته رعدة الاندهاش فلقى بنفسه عليه ، وحين اسابه وجد الراحة في الاتحاد معه اتحدا يختلف عن كل ما يمكن ان نتحدث به من موجودات هذا العالم . ولكنه لا يظل الكوث هنالك ، ولا يستمرى التعميم التام ، بل يعود ثانية الى هذا العالم ، ويرجع الى الموجود ليراد بين جديدة ، ويدرك سر عظمتة التي استغلت عليه من قبل . ونعود فنسأل كما سألنا من قبل : ولكن ما هو هذا الواحد الذي تلقى بانفسنا عليه ، ونسدد كل سهامنا اليه ، ونصعد لعلنا نتملى منه ؟

ونعود ايضا فنقول ان السؤال بهذه الصورة مجاب للשוב . اذ كيف نسأل عما عسى ان يكون الواحد مع انه يعلو على كل وجود ويرتفع فوق كل كينونة ؟

ومع ذلك فلنترك الكلمة لفلاطون ، وسوف نعلمنا كيف نصمت حين يصحز كل كلام :

« ولكن هذا الذى لا يأتى الى الوجود ، ما هو ؟ »  
« أجل . على الانسان ان ينصرف صامتا ، وليس »

« له . بعد ان تاهت به حججه .

« ان يبحث بعد عن شيء . »

استطاع افلاطون ان يعبر عن وحدته في الميزة الكاملة : وحيدا مع الوجود . كان الانسان - وما اكثر التعريفات التي تقال عليه - لانه ما اشد تمقده وعناة ! - في تعريف ارسطو هو الكائن الوحيد الذى يعيش بطبيعته في جماعة (المدينة) (٣) فهو كذلك بل وقبل ذلك الكائن الوحيد الذى يستطيع ان يكون وحيدا - هذه الوحدة ابدا ما تكون من الانعزال والانعواء ، لانها في صميمها التفتح الخالص الذى هو شرط كل اجتماع اصيل . فالسجين في زنزانته ليس وحيدا بحق ، لان الوحدة انطلق وتحرر ، والحيوان وان ثبت عن بعض انواعه انها تعيش في مجتمعات ، لا يستطيع كذلك ان يكون وحيدا ، لانه حييس في هذا العالم ، عاجز عن العلو عنه او الخروج منه . وقد استطاع افلاطون - ربما لأول مرة في تاريخ الفكر البشرى - ان يخرج من هذا العالم . وتجربته التي توصف بالوجد او الانجذاب هي بمعناها

٨٠٦

١٩ مونوس من مونوس Monos met' monan  
٢٠ المشهور بان الانسان حوار سيلى .

(١) Ek-stasis

(٢) اعانى سافو طيمة توسكولوم ، مديخ ، من ٧٣ .

# الإعْغَمُ في أدبنا المعاصر

## ٤- نماذج مختارة

تقديم واختيار

يوسف الشاروق

مكتبة أيادي بشرية

بمقر رومس اسكندرية

عن

عن

انتحار مؤقت

لجورج حنين

(مجلة المنظر، عدد ٢، فبراير ١٩٥٠)

في أعماق الأدراج الزرقاء

التي رحلت مفاتيحها إلى الأبد

وتناهت خطاباتنا في سوق

وفي أعماق الأدراج الملونة

بين سيجارة ذائبة وصفتين

يرجع تاريخها إلى العضيحة الأخيرة

يحدث أحيانا أن تلتقط

شعاع مرة

تتلو كلمات قريبة

تهبط كالحمى

مصدر الصوت

شعاع نادرة مختصرة

تنضح لتدع جاسوسا يمر

وهو متخف في قرقة عارفة

لا أعرف أبدا أي لمن

تنشبت بطوف من اللهب

والآن تقف السافذة

بشر عمر ولا سوء

شقيقة الشفاء المرة

فانه منها تدخل الأعصاب الهائجة

تلوح الذكرى التي لا تنسى

وقصة الزيف

ليبر الديب

(مجلة البشير، ٩ أكتوبر سنة ١٩٤٨)

مقامة مهداة إلى الحريري القادر على الأصالة

مرت على أيام طويلة وأنا سائح في بلاد الله لا

أعرف لي وطنا ولا أهلا أطوف في الأفاق وأنا الغمغم

لنفسى تقعا لا أدري كيف أتاني ولا أذكر متى

سمعت

كنت من الأبي

سأله من الأبي

سأله من الأبي

سأله من الأبي

سأله من الأبي



كنت أسير بلا راد الا توكل على الله القادر ان  
يهين لحظة قادمة احيا فيها . لم يكن لي أمل ابعد  
من هذا ولم يكن الله يحارمني منه .  
وظللت اجتنب الأرض اساعد في جبالها وانطلق  
حفيما ميسور الخطو في السهول والعقول حتى  
تقطعت حوالى اسباب العمران واختفت عن ناظري  
معالم البنيان ومآثر الانسان ، ووجدت نفسي في  
تنبس لا يستطيعه البصر ، ولا يجزؤ القدم عليه ، ولا  
تدركه الروح الا وجلة خائفة كأنما تشهد الزمان كله  
او تعاني وحدها كل المكان .

وبينما أنا في حيرتي لا أدري ماذا اصنع ، وقد  
انبتت حولي جسور كنت أطمح اليها ، توقفت النغم  
في حلقى واحسنه غريباً كأنما يخرج من حية  
بعيدة . بعيدة . قد حبسها صخر كبير لاهو اجوف  
فاسمع للصوت رنة استريح الى التعرف عليها ولا  
هو مفلق على نفسه فلا اعود اسمع هذا الصدى  
الغريب الذي يشفق داخل . فرفعت رأسي الى  
السماء استمد منها الفؤاد والمونة وتذكرت مصلصلة  
الحرس التي تنزل مع الرحى . كنت في  
خوف وعرده واحسنت نفسي يمسا عارضي .  
فما أرى نفسي الا وقد القيت على الأرض لا احس  
لوقوعي صوتاً ولا جهة . ولكنني أرى الأرض .  
التصقت بجسدي كله فلا أدري "أنا حية"  
على الأرض وهي تحس أطمح . أدري . قدس  
عليها أم أنها قد انتصبت فاستقيمت وراء طهيرو  
وكانما اصابتها ذلك المس ولم يدركني أنا الواقع على  
قدمي . فرحت اتحس جسدي وأطلب الدم والكلم  
في اعضائي فلم أجد بها أثراً من ذلك وكأنما قد  
وقعت على حرير رخي او سحابة من تلك السحاب  
الشيفية التي أراها أمامي في السماء . فجمدت  
الله على نعمائه ولم يفادرنى أمل الكبير فيه . فلقد  
تلقيت في صباي عن شيخي درساً في الحمد لا  
انساه . كان يقول في رحمه الله : اذا لمت بك ملة  
اغض عيونك وافتحها فاذا وجدت نفسك مازلت  
حيا اطلق تسابيح الشكر والعرفان واغرق بروحك  
في مذلة العبد أمام الرب الكبير القادر القهار .

يارب أنا عبدك المذلول بين يديك قد طردتني من  
أرض اقدامك .  
يارب اني لعين قد عرضت روحي على العناصر  
كلها فابيتها ولم يحملها عنى احد .  
يارب أنا مسخ مسوخ احبب الأرض ابحث عن  
اسم او رقصة .

يارب أنا المتكر المغلوب على امره . قد طردتني  
شقاه الناس ، والنوت فلا تنطق اسمي ، وانحرفت  
عنى العيون كأنما أصيبها في اجفائها أو افتحها  
مشدودة ولا يعض لها جفن .  
يارب لقد لعنتني في السماء والأرض .  
لقد جعلتني اطلب اسمي صدقة من الناس  
واستزق من أطراف الناس رقصتي أنا .  
يارب هبني كيانا أقوم به واعطني اللهم من لدنك  
رخصة

يارب ارفق بأرضي من عوارضي وارحم سمائي من  
عيوني الملعونة .  
أنا أرى  
أنا أرى  
أنا أرى  
أنا أرى وحدي في الفضاء . بين الأرض والسماء  
لعنة وقفها الله على  
أرى وحدي في السماء  
أرى وحدي في السماء  
أرى وحدي صقري الملعون  
كال صقري . بصرح وبصرخ وأنا ثابت  
أرمه وأسير في رقتي .

أعد . . . . . حسبت في الفضاء بين الأرض  
س . . . . . وحدي وحدي أرقه .  
رقصة الزيف / قد هذني زمانك .  
بارقصه الزيف لأبعد في حركاتك  
بارقصه الزيف أنا مقتول . مقتول على لوسي  
المحفوظ بين الحقيقة والناس  
أنا ، أنا وحدي قد طمست سطوري بدمي لقد  
فعلتني رقصة الزيف بين الحقيقة والناس .

### بلاغشوان لعباس احمد

( لم يسبق نشرها ، كتبت عام ١٩٤٨ \* )  
نحي اربعة أو ثلاثة ، كنت أدري ! كل منا ،  
قضى عمره - ربع قرن على وجه التقريب - ثم  
جمعتنا الظروف ، بطريقة لا يمكن تحديدها ، والواقع  
ان عددنا اربعة أو ثلاثة . نحن لا نتحرك الا في  
الظلام - وفي سرانا لانعرف كيف لنحي عن عيوننا  
أطيان الليل . . فيختلط علينا الأمر - ولاندرى  
كيف نميز بين الحقيقة والوهم .

\* كتب . ه . عسوان . وقد حاول مؤلفها كتابتها خمس  
مرات دون ان يستقر عد اعدامها . وكانت بعض هذه المحاولات  
مجرد طلمات . وقد اختارنا اكثر السبع اكتمالا .

عرفة في ضوء أمر باحث .. لعل روت هذا المكان  
قبل الآن . هل زرقه !

أنا : « ولكنك لا تستطيع أن تجزم إلى الآن : هل كانت بقية الشخص التي في يهو الزواج أناساً حقيقيين ، أم مجرد دمي ملونة من دمي المايكان ؟ » عادل : « أجل ، يظهر اننى كنت أبلبل كل ما فى رأسى فى رقتى مع التورية » ، فلم التفت إلى هذا الأمر ( شئت منظاره على عينيه ) ، لا يستطيع الإنسان أن يؤاخذ نفسه على ما يحدث فى أحلامه . كل شيء هنا بعضى فى محال طليق . »

ومن عادة محمود - حين تستبد برأسه فكرة معينة - أن يقضم أظافره . أنه أحد الثلاثة أو أحد الأربعة . لكن هذا الأمر كما تشاء . أنه يقضم أظافره بشغف لا يقف عند حد . أن رؤوس أصابعه حمراء يلمع في ثناياها الدم . أن شغفه بالقضم صرفه عن أدراك ذلك .

محمود : « ولكنك على كل حال ، واثق من أنك  
مررت دما من نهود النورية ؟ »

عادل . أجل ، لم يكن في بهو الرجاج احد  
غيرها سوى دليلي على الحياة . كانت وعدتها في  
الوقت تتكشف على كوم من الزهور . وكانت أناملها  
تلمس في . فكل من . فلما طعمتها بالحره  
تحت في شخص . فله من حول في بهو الرجاج  
وسمت من . شي . وهي لحظة الياس  
الحميئة يفعل المرء ما بدو له ، ان ينفض سيجارته  
في علبة على المائدة ( فتراى القترت من النورية  
للمائة على الأرض ، وغسست يدى في دعاها ، واستوقفت  
من انه قد حققى . ان وجود « امين » صدقنا  
الآخر - مستغنيا على السرير ، ومقلبا بين يديه  
فدعه - لا يلقى التردد . انه احد الثلاثة او احد  
الاربعة - شاب طويل ، اسمر اللون ، اجعد الشعر ،  
يتميز بيننا بمسأله الشديده . حينما يستبد به  
السعال - يتكتمه ، وهو يتلوى . ثم يفلت الامر من  
يديه ، فيطلق الفورة على اشدها . شي ما في  
صدره ، يتفجر او يتعرق ، ويروح وجهه بيضاء عينا  
عند هواء عاد من اوربوا ، وهو لا يملك ضرب في  
الشوارع على غير هدى ، ويتأمل الاشياء المعروضة  
في واجهات المحلات ، ان الشخص المعجوسه وراء  
الزجاج - بينما تقف وعليها ملابس جديدة ، وفي  
يوتنها بلاعة عتيقة - تثير فيه كما يقول ، معنى  
عبر السرير .

في صباح يوم ما ، يخرج كل منا من بيته  
يختلط بالناس ، ويؤدي عمله باخلاص ، ويتحدث  
مع أقرانه في السياسة ، وفي الماء نجتمع  
- بالصدفة - في أغب الاحيان ، ونتخذ طرقنا إلى  
عرة صديقنا عادل - ولما كنا جميعا - قد تخرجنا  
في الجامعة - في أعقاب الحرب الدولية الثانية ،  
فكثرا ما نقطع الوقت - أثناء سرائنا إلى حجرة ،  
بالتحدث في المشاكل الإنسانية الكبرى - ولكنني  
الاحظ ان مشاعرنا تتخذ دائما لون الجو الذي نجوس  
فيه .. ان مصابيح الشارع مازال زرقاء ، وقد  
هجر الناس الحواري والأزقة ، وتركوها ملذا  
لفلظ البرية والكلاب - وقد تكون البيوت بلا  
أبواب .. مجرد ابنية قديمة متداعية ، فيها فتحات  
لا تؤدي إلى شيء - وفوق اكوام القمامة تسرف  
زوائج غريبة ، وفوق جدران البيوت عبارات كبيرة  
حرام .. لاتقولوا بجوار الحائط » ، « تميش فرقة  
الاسد الرابع » .. « الحلاء بالدماء » الخ ..

ولعل ميزة عادل ، أنه يستطيع ان يبني لنا  
جوا هادئا ، تسرع فيه الى مطلع الفجر - لا نحني  
طبعنا ان نتقطع المواصلات ، ذلك اننا لا نخرج  
من عندنا الا في الصباح - لا في المساء مهلهل  
زرقبى ، يلحم بحاجب فؤاده على الانسحاب منه  
حجارة زرع تحويل الحرد الى راحة - وفيه قد  
حوادث - المجمع اناس يرسون القوم - فعلى  
أو الطر إيش - ويملأون الشوارع والأرقة والبيوت  
- والعرب أشلاء ويشت دم - وبيوت مهلومة  
وأطفال مشوهون - الواقع عند عادل ، واقع بحث:  
بضع حوادث ، لا رابط بينها البتة - شيء ما أشبه  
بحوادث الأحلام .

قال لنا ، وهو يواصل حديثه .

« ... هذا هو تفسير حلمي الأول - قد آكون  
واهما فيه بعض الشيء، ولكنني قلته كما أحس به.  
تلك أيام، كنت فيها مضطرب الأعصاب، وكانت  
حجرتي التي أسكنها - قبل هذه - مليئة بالجرذان  
السوداء .. ولم تكن أحلامي تقم إلا في حنايا الظلام »

ان حجرة عادل الجديدة حجرة صغيرة ، لها  
شباك شرقي مفلق أثناء البارد ، وبها سرير من  
الحديد ، وفي وسطها مائدة دائرية . لم ينته عادل  
بعد من مفاوضاته مع الجيران لتوصيل التور ، في  
الليالي يصعب مصباحا غازيا كبيرا يضئ على المائدة  
التي تجلس حولها ، فلا تبدو محتويات الحجرة الا



آخر . أصبح لاعلمة السرير لظلال على الجدران .  
ان عادل لا يعود الى مقعده حول المائدة — ولكنه  
يقف قرب مشجب طويل ، يتدل منه معطفه الرمادي  
القاتم . تلتقي عيناي بعينيهِ عبر الظلمة والسكون .  
انا : « اجل ، من كان العائب ؟ من هو ؟ »  
عادل واقف مكانه يقرب المشجب ، عبر الظلمة  
والسكون .

وعلى الرغم من انه راح يضغط حافة المكتب الى  
يستند عليها ، ويتخذ من شعوره بصلابة الخشب ،  
حدا يقف عنده . اجل ، قد يكون ، ولكن ماجدوى  
ذلك ، وكل شيء يرتد لديه في آخر الامر ، فيذوب  
في اعوارة المضطربة ، ويصير مشكلة حياة . ماذا  
يجديه ، ان احب او لم يجب — انه في حاجة الى  
شيء آخر . انه في حاجة الى طريق ينتهي به الى  
شيء . والحب لا يوصل . انه يعرفه . انه طريق الى  
الداخل . انه في حاجة الى حدود انه في حاجة الى  
الايمان الذي يجعله يشير الى شيء ثم يقف عنده  
وقفة مطلقة — يقف عنده لا بالمطلق ، ولكن الحياة  
انه يهدى . لانه يعرف ان هذا مستحيل . ان  
الوقفة المطلقة عند شيء — لا تكون الا بالوقفة المطلقة  
بالحياة — وهذا هو الموت !

## الجلجلة

لاحمد مرسي

( لم يسبق نشرها ، كتبت في يوليو سنة ١٩٤٩ )

ما هذه ما هذه هل جيفة تحت الدجى ؟  
لا بل خيال رابض في الليل مقعد الخطى .  
القت به الريح القسوم الى الطريق على الشرى .  
فرنا الى كانه قبس الشقاء من الهوا  
ودنوت منه كاني امشي الى ماض بعيد  
وفزادى الحروف ينفق في لهات مستزيد  
ويداي ترتجفان رجعة المقرر في برد شديد  
وانا اسير اليه مرتعدا كاني لا اريد  
رؤياه ، رؤياه الهيبة هاجنا فوق الطريق !  
قربت مسافته فيبعد دقيقة اخرى يبين  
فأراه مطرعا على هذا الرصيف كما يكون  
واعود اسأل هل تخفى في الظلام من العيون  
ام من خيال آخر يجري وراء مع الطنون  
احقيقة احقيقة اتقي به فوق الطريق ؟  
وامادنوت دنوت منه اذا به تحت الغطاء  
كحقيقة ملأى بالعار الكوارث والقضاء .

او طفلة مهجورة في الليل تنظر للسماء  
ما خطيها ما خطيها . . لغز يحجبه السماء  
أما نزع الآن الفطاة ؟ النزع الان العطاء ؟  
قد تستحي مني وللغداة ما يورى الحياة  
اتكون عارية السوء ؟ قد تكون بلا رداء  
فتصبح من خوف ومن ألم ومن خجل براء  
أما نزع الآن الفطاة ؟ النزع الآن العطاء ؟  
أأفر من قدامه ؟ أأفر من هذا الطريق !

(٢)

في الشارع المهجور مصباح يغالبه التعب  
القي اشعثه هناك فما ايان من الحجب  
الا ظلال جريمة . . تحت الظلام لها العجب  
شعاع خدرت الهوا . . وخدرت صم الشهب  
ماذا رايت ؟

رايت ثمة جنة تحت التراب ؟

أم ثمة جمعية ينف على متافذها الدياب  
وعلى جوارحها الدم المهرق تحسبه خضاب  
شعاع مرق راسها . . كقرينة بغم الذئاب  
استأبها السوداء كمشمار قديم منحطم  
هدأ عليه كانه رمد بعين او روم  
فمها الرقيق شعاع . . مستنقع بشر الرمم  
و ح . . . عالم حامى الظلم  
ه . . . ؟

رايت مهمله الوجود على الطريق . .

(٣)

انا في الظلام كنقطة . . عبر المدى انا في الظلام  
اهناك نور ابيض . . اهناك ما ينهى القتام .  
شهب السماء كليله وسراجها خلف المعام  
وانا الشقى ينفردى أطوي الظلام ولا انام  
انا سابو يارب في ليل عريض لا يضيئ  
وامامى المصباح محترق بناصية الطريق .  
وبخلقه الزيت الصصى جف من قبل الشروق  
فتنازرت أضواؤه شلوا على شلو عريق .  
الصمت والمصباح محترق وأشلاء الهزيع  
وتناوح الريح القسوم ولوة العقل الصديق  
وانا أطوف في الشوارع في الشوارع والربوع  
ويرائن اللجنا تاكل مهجة الأمل الصريع  
أصير كالراعى على مرعى الزمان بلا قطع  
والساعة الحمقاء تلهت . كيف تلهت هل تجوع  
وهي التي قد أثقلت جيبى انتظارا للربيع ؟  
حملتها حتى ترينى الوقت من خال الصدوع



الماء يسرب فوق ظهر الأرض في صوت مريب  
 اسمعت حشيرة النوافذ بفتة وقت الغروب ؟  
 والرياح تصفحها .. كتلميذ يهان بلا ذنوب  
 شر المعلم والطبيعة .. مكمن الداء الرهيب  
 وأخذت في الأوجال أمشي .. ناسيا سنن الحياة  
 وذكرت أني مجرم لم يدرك ما اقترفت يداه  
 اقتلت ؟  
 أم سرقت يدى شيئا ؟

وإذا بها حمقاء تلهث في أنين قد يروع  
 فقدفتها في دمة الشيطان حتى لا أضيّق  
 بالوقت أن طال الزمان وما أزال على الطريق ..  
 (٤)

في الشارع المجهول فانوس تفشيه عنكبوت  
 نسجت له كفنا مقبلا .. ياله كفنا مقبلا  
 فهنا ضفادع بركة .. وهناك صرار يبيت  
 وتناوش الحشرات يدو عند صرصار يموت

## عظام في الجرن

قصة لمحمد حافظ رجب

( لم يسبق نشرها ، كتبت في أكتوبر ١٩٦٤ )

عندما توقف القطار في محطة كفر الزيات ..  
 تلكا في مفادته .. كان الطلبة مازالوا في العربة  
 يسبحون شباك البهجة .. وود لو يبقى .. يحمل  
 لأحدهم الطلبة .. يكون هو نفسه المزار .. يظل  
 في حفيه أحدهم لا يفادوها .. لكن القطار هنا  
 توقف .. لابد أن ينزل .. ويفادهم .. لو بقي  
 معهم .. كان القطار - حتما - سيقف في محطة ..  
 وصاحب الحفيه سيحملة بداخلها .. ويعترف عن  
 الأحرى .. وهناسنموت البهجة ويكرهه .. ويفادر  
 الحفيه ويفادوه : هو دخل الحفيه ليطل معهم  
 حميما داخل نسيج السرور المنتشر .. ولكنهم  
 عادروه وبقي وحيدا مع هذا المنفرد  
 ... وأقدمه تسير فوق الظلمة في شوارع كفر  
 الزيات طعى على مدير اعماقه سوب طل يردد ليصحه  
 - - شئ أيام عرك الباقية .. تشتغل عاملا في  
 صنع .. الفظن .. تلبس البذلة الزرقاء ..  
 ومرب وحذتك بين مئات العمال .. تعود في  
 .. .. وعاملان يسيران معك .. يبدوان لك  
 .. .. تمشح عرقك .. تأخذ دشئا : لك  
 .. .. البس مت .. ليس لك  
 بيت الآ .. البيت هدف حقيقي : بيت موجود بعد  
 الخامسة .. وتستمر في الصنع .. صورة أخرى  
 من « الأسطى عبده » .. لن تعود إلى الاسكندرية  
 إلا وأنت رجل يحمل للناس ابتسامة والبيت في  
 مناء ..

.. هاهي الكنيسة أول علامات زقاق «العمة»  
 .. هنا لب مع أولاد الأسرة وعاكسوه حتى كرههم  
 .. وراى الحدة أول مارأما واضحة .. وأعجب  
 بها .. فوقه تطير .. تطير حتى ناقوس الكنيسة ..  
 فتحت عليه مع الأخريات .. ويرحن ينظرن إليه  
 مسطعات ..

.. وفي الزقاق .. الكتاب .. هنا كان ..  
 هل مازال موجودا ؟ .. دخله أياما ولم يعجبه أن  
 يجلس مع الصغار .. قال لأبيه العائد بأحماه من  
 المؤن من الاسكندرية حيث غارات الطليان ..  
 دعني آكن مع الكبار .. فقلنا الرجل البائع ابن  
 المدينة إلى الناظر الريفي دى الصامة .. وأجلسوه  
 مع الكبار .. لكن صبيان العائلة .. عاكسونه : هو

ولكن من جهاء ؟

سأحاول التسيان معتصما بحرارة المياه ..  
 وعبرت كل مكوم حولي من القنر العتيق  
 وأخذت أدليج قاصدا ما عند ناصية الطريق

(٥)

في الشارع المنشود مسرجه معصرة الصيا ..  
 ألقت أشعتها الخجولة فوق جسم في العراء  
 متكرر الأطراف تحسبه دوائر من هواء  
 أو نقطة ألقت بها الأندار في طرس المساء  
 ودنوت منه هز جمجمتي اهتزازا مستزيد  
 ماذا رأيت ؟

رأيت انسانا يقالبه الرفود  
 جعل الرصيف فراشة ولعاقه البرد الشديد  
 الآن هوم كالخيل بلا هوم أو قيود  
 ورأيت ثمة قطرة بيضاء تلحس في الجيب  
 عرفت فيها ما جهلت من الحنان وما يكون  
 للانبيا من الوداعة والبرامة .. في سكور  
 فوقفت مشدوها أبحلق في الفلام .. بلاعيون ..

(٦)

للشارع المهجور عدت وكان حتما أن أعود  
 وأما ذاكرتي التماح حقية ملائيم  
 فمررت فيها الحثة الكرا .. عاكسوه ..  
 ودنوت منها فاعتزنتي رعدة لأحبل ..  
 كانت هنا .. كان هنا ..

أناعيش أنا ؟

مستحيل

الآن لا أجد القليل .. فإين يحتبىء القليل ؟  
 سريالها الممزوق قد يدري وما يهدى ضليل  
 وكأني وكأنه صنوان في تيه الدهول  
 ودفعته فوجفت فارا هائلا بأدى الغضب  
 فمررت فيه المجرم الجبون .. غيب أن اضرب  
 وبدأ يحاورني بيا في فيه من تنن مهيب  
 فشمت زحمة رجة حتى ارتككت إلى الهرب ..

(٧)

أنا في الدجى .. أنا في الدجى  
 والشمس عارية الشعاع  
 أنا في الدجى مادمات أنظر مأتما تحت القناع  
 أنا في الدجى .. أنا في الدجى ..  
 والنور يكمن في البقاع  
 أنا في الدجى حتى أرى لجريمة خفيت ذراع

وحده ابن أبيه وأمه .. وهم لكل أب وأم عشرة منهم . وجدوا بقعة ماء فوق جليابه .. فقالوا : تبول على نفسه وهو لا يشعر .. وطلخوا يرسمون دائرة في الهواء كبيرة يصجم اليقعة أمام عينيه فيبكي .. أبوه هو الوحيد الذي أوقف تيار معاستهم له .. لما عاد أخيره .. فنهزمهم .. كانوا يخشونه .. لكنه تنفس في العمة السميكة الثقيلة التي استضافت كل أفراد الأسرة المهاجرين من غارات الطليان .. لكم أزعجها .. وجعل أهل المركز يتعرجون عليها ويضحكون وهي في طريقها إلى مبنى المركز لتسلم عددا من الأزعفة وقطعا من الجبن والحلوة توزعها الحكومة على المهاجرين : يا حكومة .. يا مركز .. يا عساكر عمتي تضحك عليكم .. إنها ليست من المهاجرين .. أنها من كثر الزيات .. يا ولد اخجل .. يا ولد اعقل ..

... أخذ بيد العمة .. أنفاسها تقطعت الآن . سيبب .. يسها لم تأبه بها ولا به .. تقبت بماكيه الخياطة فخذ أمه لأنه عاكس أمها في المركز .. والعمة ضحكت ثم نسيت لكن الابنة لم تنس .. .. . جلست العمة على سرير سمرى صغير .. حبر يخالها مطرقا .. البيجامة مازالت في يده .. .. . في الأرض .. لم يرتاحا بعد .. فالتفت العمة .. .. . وأمس تسجد .. وعال .. .. . على أن يكتفى من التحول .. .. . إلى بيت .. .. . البيجامة فوق الجسم .. .. . مدرس أسمر والترحال وضعها جانبا .. ارتاح .. قليلا .. صعد فوق السرير .. .. . حادت فاطمة .. ظلت صامتة .. بإدلهما .. نظرات صامتة .. سحبت نظرتها من الركن : هو في الركن .. نظرت إلى أمها في المنتصف .. قالت العمة : كيف أبوك ؟

قال : كما هو .. قالت : وعملك ؟ قال : طردني المعلم من الدكان قالت فاطمة : أظنك هربت منه ؟ قال بحة : ولن أعود إليه ، سأستقل هنا . قالت العمة : أأكلت ؟ قال : نفسي مسدودة ؟ قالت لا ينتها : هاتي له يا بنت طبق قرع .. .. . حضرت فاطمة طبق كوسة ورغيفا .. .. . يده وغمس لقمة .. بدأ في مصفها : كل شيء يتحرك في يطنه يتور .. حاول أن يوقف تلك الحركة العربية .. والمرأتان صامتتان تنظلمان إلى يده وإلى الطبق والرغيف .. قام الحركة العنيفة في المعدة

وتبسم أمه الثوارية .. في سرها : عنفنا يأتي أبوك .. يعرف شمه معك .. هو الذي سيترك .. لكن « أم هزيرة » ابنة العمة .. بقضها فضيحتها لأمها في المركز .. تترك ماكيه الخياطة .. .. . وجدته .. وثقيل الأبرة اللحم .. .. . الآن سافر معك العمة .. ومع أنتك .. .. . بعد من .. .. . سيمكنها حينها خبري .. .. . في .. .. . ناضج كروح استخرج في .. .. . في .. .. . ن يسبح .. أشعر بالأس .. .. . قالت جارة سوداء .. ترتدى المواد .. داخل سواد الليل : ليس أحد هنا .. وعرفها بنفسه . ابن .. ابن أخيها قالت سنانديا واحتفت داخل السواد .. في الطلعة .. في الصمت .. أمام عتبة البيت وقب : البيجامة تحت اظه .. هل سيمكنه الربا ؟ .. المصنع .. الحلم .. الهجرة .. والعودة مستحيلة .. الظلمة كثيفة ولا صوت .. هل سيمكنه البقاء ؟ انظر .. في العمة وإلى جسدا يجب .. .. . بلا ترحيب ولا ود سلمت عليه ابنة عمة فاطمه ، ثقيلة .. باردة قاسية .. .. . لا حسن سمعان غريب جاء من يهد في أضواء أعضاءه دمه وسحبها بسرعة .. حسنه سيمرفها منها .. .. . ودمعه .. .. . بعيد .. يبتذ .. ينزل كثر حبات العمة هي الأخرى تخيب .. العمة في .. .. . في .. .. . ثقيلة متعبة .. أكثر تعباً .. .. . في .. .. . في .. .. . مريضة هي .. .. . حسنة جواره .. .. . حسنة .. .. . أحده من يده .. .. . أحده

من عراء الغول .. جسده مدفون في ارض الرفاء  
الرمادي .. قلبه هناك داخل طاسة الزيت يقليه  
رجل مكتوم الاعواس من بخار الزيت ..  
هو الآخر في قدره دول .. يدق حمحمته رجل آخر  
في حجر الجرس .. يطحن الرجل مخه مع حبات  
عول .. من طين .. ويعرق .. وبأكل مولا  
وسمن .. ويشرب شايا ويظفر .. ويلدخن  
الهاوسود اروح فيسهل .. وأخيرا يدركه الغول  
.. صرخ فيه صاحب الطعم .. رد صباي  
عنيه .. يطرده صاحب الطعم .. يبي يتساير  
آخر من عند « الشيخ » تاجر الرجال العاطلين ..  
ويلمن رجل يواب .. صاحب الطعم .. فيبتسم  
له .. ويصفق رجل فاعل على حرسون الطعم .  
ينحى الجرسون : حاصر .. لو لم يقلها ليكرسه  
صاحب الطعم : قها .. أقولها له بدلا منك : حاصر  
.. الف حاصر يجب أن تقولها وحذاؤك فوق رأس  
أبي ..

.. في يوم .. بينما هو يحمل الكواب الماء  
جماعة فاشين وقملة يملأون الرصيف المتزعج ..  
.. يجرعون دماء في أكواب الماء .. تغمق لسانيش  
.. من هذا العالم .. وعلى الفور قام  
.. أكثرهم ارتقاغا في الححم والصوت ..  
.. كآل كوب الماء ممتلئا بالدماء ..  
.. كآل كوب .. في الغور ..  
.. كآل كوب .. في الغور ..  
.. كآل كوب .. في الغور ..  
المطعم مالك الكوب .. والجوعى يحيطون به  
يشظرون رد الفعل .  
سكب دماء الكوب على الأرض .. أمسك به  
فارعا ..

صرخ المعلم صرخة .. فتهاوت يده .. سقط  
الكوب .. تهشم .. في يوم آخر تشاجر السباعي أبو  
عصا .. حارس قدرة الغول مع السيد البحار : رجل  
الطعمية : السيد يتقرب الى المعلم .. يداخته ..  
السباعي مكانته مهددة .. البحار يسميخ في زيت  
الطاسة .. في ذراعه عضلات صغمتها سوارى  
المرابك ومداخنها .. والسباعي أكل جسده جور  
الطيب .. ودروس الليل الطويلة حديثه طول  
اليهار مع الصنايعيه .. وبدأ النقاش بينهما : السيد  
البحار والسباعي أبو عصا واقفان في البوعار  
الصين بجوار بنك الطعمية والحائط : غلي الزيت  
داخل الطاسة .. ضرب البحار العصا وصاحب  
العصا .. كرهها : السباعي أبو أولاد ، وثرتار ،

سند فيه وبنالو لعنه أخرى ، أكثر مبعوه من الأولى  
سند الكوسة ينقصها الملح .. أمه لا تطبخها  
هكذا .. أمه تصنع فوق الطعام منحا كثيرا ..  
سبعين .. لايمكنه .. قال فحاة : شبع  
قالت العمة : أنت لم تأكل ؟  
قالت أبة العمة نخبث : لم يعبجك طبخا ؟  
قال شبع ..  
.. حملت الابنة الطبق .. والرغيف المثقوب  
.. ومعدته المتبرمة واستدارت بهم الى المطبخ ..  
قالت العمة نخبث وهي ترمز فوق كتفه : تعال  
.. تعال ولا يهكم .. اصعد بحانتي لتدفا ..  
واحك لي ماذا حدث ..

.. فوق الرصيف الرفيع المخنوق .. حلف  
جدار سينما ماجسيك .. بجوار باب الترسو .  
التدكرة بثلاثة .. اسرع يا جدد أنت وهو .. مقاعد  
.. وموائد فوقها ملاحات .. وفاربنه لأرغفة الخبز  
.. وقدرة قول ساخن .. التهمت جسم الرصيف .  
.. المطعم : حانوت .. الحانوت صتق .. في  
داخله بنك رخامي .. وجوص وجرن حجير  
واسمنت .. ورجل واحد يمر .. من الإنسان  
يتداخلون .. لكي يمر واحد منهما يجب أن يدخل  
في بطن الآخر .. ليبر .. في بطن  
أف قدم .. واحد .. واحد .. واحد ..  
.. متى في الخارج .. في الداخل ..  
الى الأبد .. في الداخل نف « السيد » السفين  
فوق « الطاسية » فوق البنك الرخامي .. قهر  
الطعمية .. في داخل الداخل يقف محمد أبو اليزيد  
يدق الغول في « الحجر » .. في الخارج بجوار  
قترينة الخبز : البنك وقدرة الغول .. يحرسهما  
« السباعي أبو عصا » .. وتم امرأة : القشدة ..  
على النعمة .. مثل القشدة .. ويتفعل .. فيذهب  
الى عم حسن ويشترى ثلاثة موليودود ..  
.. وهو يرمق السباعي .. والمعلم .. والملاحات  
.. والملح .. وأرغفة الحبز والمقاعد .. والموائد ..  
والججاج فوق الموائد .. وأقراص الطعمية وصانع  
الطعمية .. ويصيح .. صيحة عالية .. صلي على  
المنى ويجري حول الموائد : الماء سبيل .. وبطل  
يحرى .. يجري بقية أيامه .. لايتف عن الجري  
حتى يمسكه شرطى في الطريق يقول له : كمى  
توقف .. أمك رحمة ؟  
.. ستم الوقوف في الموقد .. ستم البقاء فيه  
.. ماذا يجري للناس خلف جدران الحانوت اللزج



وصاحب أحاديث طويلة لزجة عن عزوات الليل والأحلام .. هدم البحار الحائط .. كسره .. مز بالأحلام وفارس الليل دون النهار .  
.. جرى السباعي الى سكينة سننوتشات العول .  
قاطعة لحم البسطة .. تناولها من فوق البنك ..  
تقدم الى البحار .. أغمد السكين داخل الشراع ..  
وأخرج الأحشاء .

.. حرج البحار .. وأخرجه المعلم من الدكان  
أعجبه أن ينمك به السباعي بالسكين .. وظل  
البنك الرخامي موجودا .. ولم يعد السيد موجودا ..  
ظل هدير بابور الغاز تحت الطاسة .. والطعمية  
داخل الطاسة .. والفول داخل القدرة .. والسباعي  
فوق القدرة ..

.. وهو يحمل اكواب المعاء .. ويشرب الرجال  
الأكواب .. تم يفرسون الزجاج ويلقونه على الرصيف  
عنادا فيه .. فينحني بجمعه ليعيد تركيب الأكواب  
من حديد لصاحب المطعم : مالك الأكواب .. وأبوب  
الرحمة تفلق عليهم في الثالثة .. يدخل جميع  
الصنابية في جوف القدرة .. ويبقع صاحب  
المطعم الفطاء فوقهم بعد أن يدهم : الآن .. فاعس  
امتلا فتجشا .. لا أكواب ماء المغطى .. لا طعمه  
داخل الطاسة .. لا هدير لدبابه ..  
في العصور لكن إعطاء .. من الأكل ..  
أعنى .. تغترسهم هموم متدركهم أمداد خارج الرفاق  
جلبت في هذا الزمن .. ما ..  
ركن .. ما شكل العالم يارحال ؟ .. ما شكل  
نساء العالم ياجدعان ؟ يطلون يسألون حى السادسة  
.. تأكلهم كلمات لا تقال .. يحرون أحرانا عامضة  
.. تنور في أعماقهم أشواق عدة لعوالم هلامية  
عربية .. وتترنج العروس تريد أن تستريح لكن  
المعلم موجود ..

.. وهو واقف يرمق السباعي : يضع كوب الشاي  
موق البنك .. يأخذ من المعلم شلنا من يوميته ..  
يذهب الى عم حسن ويشترى ثلاثة هوليود ..  
.. الكوب وحده موجود .. الشاي في داخل  
الكوب .. مزاج الساعى في الشاي .. ليفعل شيئا  
بالكوب بسرعة غريبة ، مد يده وتناول فحشة من  
الملح وضعها في الكوب وانتظر أن يحدث شيء  
للزمن . الواقف على عتبة الزقاق .. لا يريد أن  
يدخله .

.. استند الى فاترينة العيش .. وانتظر  
الننايل بنصف عين ..

.. رشف السباعي رشعة من الشاي — بعد أن  
أشعل واحده من الثلاثة — وأخذ نعسا عميقا :  
سحنته تنفّر .. تنقلص .. لا يريد أن يصدق  
الحبيبة الملح في كوب الشاي الآن .. عاد يرشف  
رشفة أخرى .. شك في الأمر .. ربما .. وربما  
.. حزم أمره .. حمل الكوب الى الفوة .. سمعه  
من مكان الترقب والانتظار .. يصيح في الجرسون  
.. والجرسون يصيح في الرجل الواقف غسل  
الصبة .

.. وعاد السباعي منهشًا يكوب آخر .. فأوقف  
الانتظار ..

.. من يومها أصبحت اللعبة مسلاته . متى يعثر  
السباعي على الملح في كوب الشاي .. كلما لمح  
فرصة يصك بها .. ويضع حفنة الملح في الكوب  
.. وينتظر : أحيانا كان السباعي يشربه بكل عذاب  
المداق والدهشة .. وأحيانا يسكنه على الرصيف .  
بالامس رشف السباعي رسفه وسيرب سحنه ..  
وبينما هو يرفع رأسه من عذاب الحيرة والمداف  
.. عشر عليه .. على وشك أن يطلق ضحكة ..  
.. باب الجارح ليصيح السيارة من الانطلاق  
.. نكر السباعي لحما : فهم أنه هو صانع شراب :

.. حمل كوب الشاي الى المعلم ..  
ورأى .. لاحظها كان واقفا في المصيق  
.. الحائط وبك الطعمية .. خاف أن يسكوه  
هناك : يخفوه يربطون لحمة ويضربونه في  
القفرة .. ويقدمونه للعلة طبقا حديثا : عندنا  
اليوم فول باللحم .  
.. هم بالخروج فادركه السباعي : يريد أن  
يسلمنى الى صاحب الملح .  
قال للسباعي : سأذبحك .

خرج السباعي يجرى : يا معلم انه يهددني بالذبح  
.. مضى السيد البحار قبل .. وسكين السباعي  
مرشوق في ذراعه .. لأهرب الآن قبل أن يتناول  
سكينه .. المعلم يجرى نحوه : مصمم على وضع  
لحمي في القفرة مع الفول ليقدم نوعا جديدا في  
المطعم .. الآن يمكنني أن أجرى .. الآن يمكنني أن  
أفعل ما أريد ..

.. وقع رأسه نحو السباعي : بصق عليه ..  
ودفعه نحو الحائط .. فأدخله فيه وأغلق عليه . لن  
يمكنك الخروج منه الى الأبد .. وفي اللحظة التالية  
استدار الى صف الموائد المغطاة بالمشمع وفوقها

الملاحات .. ودفع بها على الأرض .. فتناثر الملح  
واختلط بالتراب .  
.. صاح المعلم وهو يجري حلقه ، حرامى ...  
اسكوه .

وغيران أمه .. وابوه واصحاب أبيه على حق  
يخافون نتيجة الضحكات : اللهم اجعله خيرا ..  
الصنابية في الدكان يقولونها في الوقت المناسب  
عندما يلحقون صاحب الدكان مقبلا وهم يضحكون.

.. وسط العربية والصمت المروع صاحب الفقه  
من أسفل  
- ناعم ثابت .. أحمرى ..

.. سحب يده .. وجدها معطووه .. قطعتني  
 الضيقة .. أصبح بلا يد .. تطع فوقه رأي جسده  
 مفتحا في جبل .. بعيدا عن الأرض .. السمساء  
 هي الأخرى أبعد .. جسده في المنتصف معلق ..  
 وبدأت أسنانه ساقط .. تبمترت .. لك الجبل  
 وتزل يبعث عن أسنانه .. تجمع علبان الحصاره  
 يساعدونه .. عشر الأولاد الأشقياء على أسنانه  
 كلها .. أراد أن يأخذها معهم .. حروا وألقوا بها  
 في وجه الشمس وصاحوا : شمس باشموسه ..  
 خذي سنة الحمار وهاتي سنة الجاموسة ..  
 .. هو الحمار أذن ؟ وهي الجاموسة .. الجاموسة

استند الى الحائط . . وضع طرف اللحاف في قمة  
لكيلا يبلغ اسنانه المنساقطة .  
.. طرف اللحاف يسد قمة . .  
انه يدور في شيء يدور منه

طوب يمدح .. ويدور دون حركة والجسد  
حماره شاهه الوحيد  
.. قالت العمة عندما استيقظ  
نكس لايت ٢٠٠

[illegible]

بلا دخان بلا طمعة ولا مزمار ۰۰ قطار حزين برکه  
قرويون صامتون

.. احتواهم اليوم المؤقت فانروه على الصبح ..  
 لم يبق أحدهم ويرقص على وقع تشنجات الطبله ..  
 لم يخلق أحدهم بهجة يتعلق بنسجها وينسى .. لم  
 يتن حلبة لأحدهم يخفى فيها .. كانوا عائدتين  
 سلال محملة بالعيش المرقوق واللجن والسريرس ..  
 .. في عصر ذلك اليوم سار بحوار المطعم ..  
 قادته قدامه الى هناك لتستقر : اودات بالرغم منه  
 ان تجد أرضا تلوح لهما وتستقر ..

.. سمع من بصييح خلفه قائل ألا يرد .. عانده  
فصاحه توقفتا .. التفت بالرغم منه .. وجد المعلم  
يناديه وهو يتشاجر مع صبي الجرن .. قال المعلم  
له أمرا

— أدخل البس الفوطه .. ودق العجينة فى ..  
الجرن .. اطلعه .. دخل .. لبس الفوطه .. دخل  
بدق عجينة الفول وقطعا من لحمه فى الجرن ..

# يا قلوب وعلم النفس

نصام  
إسماعيل المهدي



٢

الاضطراب الذهني

إذا

المصابين في الحالة السوية إلى الوازن ، أي بمقياس مكان وزمان محددين لكل عملية منهما .

ولنأخذ مثلاً هذه التجربة • يجري تكوين فعل متفكك شرطي أطعمني لدى الكلب يكون المنبه الشرطي فيه منها وتمسكني دفاعي فطري ، فتمرض الكلب لتيسار كوراني بحيث استجابه دفاعه غريزية • ولكن يمكن ربط هذا المنبه بدم الطعام بحيث لدى التسلية الكهربائية في النهاية إلى إفراز الكلب والتحرك لاستقبال الطعام • وبهذه الطريقة تكون استجابات شرطية انفعالية ناجحة • ولكن لتفرض اننا حاولنا زيادة عدد نقاط الانارة الكهربائية الشرطية في جلد الكلب ، فماذا يحدث ؟ يحدث انه بمجرد ان تزيد هذه النقاط إلى عدد كبير ، تفكك تماماً الاستجابات الشرطية الكهربائية ، ويعود المنبه الكهربائي إلى طبيعته الانفعالية الفطرية الاولى • بل وبدرجة اشد • وفصل عن ذلك يحدث اضطراب عصبي للكلب •

وبعض الكلاب يستطيع ان يجعل عدداً كبيراً من الاستجابات الانارة الكهربائية الشرطية • وكل هذه الكلاب إذا تعرضت لانارة متكررة تسبب بسرعة ويسكن حاسر من عطف إلى أخرى

كان فطرياً النشاط الشرطي ، هماً سيطرة الانارة في جانب ، وسيطرة الكلب في جانب آخر فالعلاقة التفاضلية تفشل أيضاً في تثبيت الأرجل الانفعالية للانارة أو الكلب •

من ذلك مثلاً ان مراحل النشاط العصبي التي سبق ذكرها في حالة الكلب ( وهي التسمية والتفان ، وما بعد التفان ) يمكن ان تكون حالات مرضية حادة ، مع انها تشكل أيضاً حالات انفعال نادر • من الانارة إلى الكلب خلال عمقه اليوم مثلاً • وهي في عدم الجاهد لا يسيرة نحو سرعة وفي ارتباط بمرحلة سوية • ( المؤلفون ص ٢٢٩ )

وود حربى بجانب عدمه على الكلاب لاجذاب عدمه من عطف إلى انارة وذلك • فـ كتاب استجابه دائماً انهم استجابوا عصبياً أو مرضاً عصبياً ، على أساس أن قانون العلاقة بين الانارة والكلم هو • التمييز المكاني المتبادل ( mutual spatial )

والكلام على هذا القانون يسمى الصراع بين عطف

٥٣

من نقاط الانسداد التشريعية لا تليق ان تقع في نفس حالة الاضطراب العصبي السابقة ، وهي حالة تحتاج الى راحة عند سهره .

واذا كان الجزء الاول من التجسسية يكشف عن الامكانات الموضوعية للسيطرة على التوازن في الكائن الحي وتوجيهها ، فالجزء الثاني من التجربة يبين حدود هذه الامكانات التي يجب الاتصال الى حد محاولة انقاذ الامكانات القترية او تجاهلها لتماما ، فيتا . عن قانون التضييق الكائني المتبادل يمكن نصيغ نطاق عملية الاثارة للمخيمات الدفاعية المينة ، ولكن اي محاولة لدفع عملية الكلف الى تخطي هذا النطاق الضيق تؤدي الى صدام بين العمليتين ، اي الى حالة مرضية عصبية . ( المؤلفات ص ٢٣٤ - ٢٣٥ )

ولقد سبقت (الاشارة الى تجربة احداث الصدام بين عمليتي الاثارة والكلف في الكلب بواسطة كتيبه الضوي كى التشكل البصري المتناوب من التشكل الدائري وتحدثت هذه الصدمات اضطرابات عصبية تتخذ اشعار مغلطين عند الانواع المختلفة من الكلاب . فمثلا كلاب بعضي لديها سحاب الكلف احفيا باما او ضعف الى حد كبير . وهناك كلاب يحصلت لديها نفس التي بالتمسية لشهاد الاثارة ، وهذه النتائج التجسسية ترسم كما قلنا وعلى الرضى العصبى . سيطره الكلف في جانب وسطره الاثارة في جانب اخر .

وبلاحظ انه بالتمسية للكلاب التي تتخذ ارض لديها اتجاه سيطرة الكلف من الممكن حلال ، ما سمع ان نسم لديها المراحل القترية لتكوين التي من ذبذبة في المفاصل والمفاصل ، وما بعد المفاصل ( ص ٢٣٧ )

ومن المفسد جدا ان نشير هنا الى اضطرابات الادماع التي اجرب مر ذلك عن سن الكلاب فيصن لاجلر لخاصة باحداث صدام بين الاثارة والكلف كانت تباد اكثر من مرة على الكلاب بعد شغلها . وكانت نتيجة ذلك ان مراحل الاضطراب العصبي كانت تنكمش بالتدريج وتنتهي بعمل اسرع ، حتى تصل الكلاب الى مستوى لا تصاب فيه باى اضطراب اذا تعرضت لنفس الظروف التي كانت تحصلت لديها الاضطرابات في الماضي . ( ص ٢٣٨ ) ويبدو ان هذه النتيجة هي سره بوسل الجهاز العصبي الى تشكيل اقل للثالة بين الاثارة والكلف على اساس قانون التضييق الكائني المتبادل . وعلى كل حال فهي نتيجة لا يمكن التوصل اليها في كل انواع الصدام ، انه يمكن ما يمر لا يمكن التوصل اليها جسيما يستحيل على الجهاز العصبي اكتشاف ترتيب مكاني ما الاثارة والكلف لا يتناوب مع قانون التضييق المتبادل . وهذا يمكن فالدوس الذي نستخلصه من هذه الامكانات الموضوعية ، لسحب الرضى ، انه يمكن ما يمر الجهاز العصبي بتجارب تدفع الى تحويل نشاطه وتديله ترتيبه . ومنه ما ندفع من تجنب لتأخر المؤددة الى الاضطرابات

### الدوازن العصبي :

والان .. ما الذي يحدد السلوك الطبقي للحيوان ، او بعبارة اخرى ، النشاط السوي لجهازه العصبي ؟ يقول بالفلوف ان قانون الكائن الضوي هو - التوازن الضاوي والداخل - ( ص ١٤٥ ) اي التاثر الضيق بين العناصر

التي يتكون منها كائن مركب ما ، وبين هذا الكائن المركب كله والعالم المحيط به \* ( ص ١٥٢ ) فلاكتيف او التسوازن او التوازن او التماثل - وكلها كلمات بافلوف نفسه - تشمل عناصر التركيب الداخلي للحيوان من ناحية وتشمل علاقات الحيوان بالفضاخر من ناحية اخرى - وسما هذا الكلف البيولوجي لسب سماء عامة لدور الحيوان فحسب واي الامكانات المتمسكة غير التشريعية ) ، بل هي ايضا سمات خاصة بكل فرد من افراد الحيوان في فترات محددة وفي ظروف محددة ( اي الامكانات المتمسكة غير التشريعية ) - ص ٤٤٠ .

ويتنفس قانون التوازن عند بافلوف وجهين اثنين : الاول اتجاه الكائن الضوي نحو التوازن ، والثاني اتجاهه ضد عدم التوازن . يقول :

« ان القانون البيولوجي العام للجهاز العصبي الميكلي هو قانون الكائن الحي كله - م . م . » - يشمل - من ناحية - الحركة الدائمة نحو اي شيء ، يخطط ويبرز تكامل الجهاز الضوي للحيوان ويوازنه مع الوسط المحيط .

وهذا رد فعل موجب او حركة موجبة ، ويشمل - من ناحية اخرى - الحركة الدائمة ضد اي شيء ، ولذا وللف اي شيء ، يعوق او يحدد العملية الضوية ، وينتهك توازن الكائن الضوي مع البيئة - وهذا رد فعل سالب او حركة سالبة . » ( المؤلفات ص ٣٠٨ - ٣٠٩ )

ولاي الانسان ، يرى بافلوف ان هذا التوازن يتم بالتأثر بين العالم الثلاثة للجهاز العصبي وهي :

١ - النظام الاول وهو نظام الامكانات المتمسكة غير التشريعية ، اي كائن حسيرو والدروع والاعمال المادركة ( اي منطقة الحس ، الحس ، الدفعة الحسية الكروس .

٢ - النظام الثاني - ونسمى عند الاصاب النظام الانشادي الاول . - من اشارات Shtatnch واسره لشهاد النظام الاول في سبب . مكانه - شرطه الكلف - سبب من الاستقبال المباشر لتهبات الواقع ، مثل سماع صوت الجرس اشارة لتناول الطعام . وهذا النظام الثاني هو النظام الانشادي الوحيد لدى الحيوان . ويتركز في التصديق الكرويبي ، فيها عدا العصوص الامامية المتطورة عند الانسان . ويقول سمولنسكي في هذا النظام الانشادي الاول انه « حامل الفكر التمثل للنفس الجسم الانشائي ، الذي ينتج عن التأثير المباشر غير الزمني غير الكلامي للعناصر الطارجي والوسط الداخلي للكلاب الضوي » (١)

٣ - النظام الثالث - ولا يوجد الا عند الانسان . ويتركز في العصوص الامامية من الدماغ ، ويسمى ايضا النظام الانشادي الثاني ، يعني انه يكون من اشارات لاشاداد النظام السابق . وهي من ثم اشارات - مجردة - اي لا تعتمد على الاستقبال المباشر لتهبات الواقع ، ولكنها تعتمد على الكلمة والكلمة تشير الى كتيه التشريعية ، الذي يشير بدوره الى انه غير مشروط . المؤلفات ص ٣٣٨ ولا كان لكلام وكبريات في النجا ، هما المنطقة السعوية لكلام ( الاحساس السعي بالكلام ) والمنطقة الحركية لكلام ( حركة الكلام ) ، لهذا يمكن ان يقال ان هاتين المنطقتين تشكلان الركيزتين الاساسيتين للنظام

(١) Ivanov Smolensky : Essays on the paths - physiology Moscow, 1954 - P. 210

الإنشائي الثاني في اللحاء . ( سولسكي - ص ٢٨٧ ) ( ١ )  
 وإذا كان التآزر بين نشاط هذه النظم الثلاثة هو أساس  
 الصحة النفسية أو النشاط العصبي السوي فهذا التآزر هو  
 نتيجة التوازن بين عمليات النشاط العصبي أي أساسا  
 التوازن بين عمليتي الإثارة والكف . فإذا أخذ هذا التوازن  
 ولكن بالتأثر التوازن بين العمليات النفسية الأخرى . وهكذا  
 التآزر بين الوظائف أو النظم النفسية المختلفة . وحصل  
 الاضطراب والمرض محل الصحة والسلوك السليم . يقول  
 بالوف .

النشاط العصبي السوي هو آتزان بين كل العمليات  
 التي م ذكرها والتي تتشارك في هذا النشاط .  
 والاختلال بهذا الآتزان يعنى حالة مرضية . وهناك في الغالب  
 عدم توازن من نوع ما حتى لدى هؤلاء الذين يسمون أسوياء  
 أي بعبارة أدق الأسوياء نسبيا . ومن هنا يتضح كيف يرتبط  
 احتمال المرض العصبي بتمتع الجهاز العصبي  
 والظروف النفسية التي تنتهك التوازن العصبي بطريقة مزمنة  
 تشمل : الإلهاء الشديد للعمليات الانبساطية ، والإلهاء الشديد  
 للعمليات الكفلية ، والصدام المباشر بين كلا الممثلين المتضادين .  
 أي بعبارة أخرى . الإلهاء الشديد للقدرته الحركية لها من  
 العمليات . ( المؤلفات ص ٦٦٢ - ٦٦٣ )

### أنماط الشخصية :

هنا نعرّف بإيجاز نظرية بالوف في أنماط الجهاز العصبي  
 وهي إحدى نظرياته ذات الأهمية الكبيرة ، التي لم يستكمل  
 أعمالها للأسف . فظلت بعده دون إضافة جديدة . لم يمكن له  
 بل أن أتت له ثم تلقى من تلاميذه الإهمال الذي لم يكن  
 هذا في الواقع إلا نتيجة قصور منهج بالوف في مجال  
 دراسة سلوك الإنسان . فطوفت عذرية بالوف أنماطه من  
 هذه النظرية الجينية - التطورية رغم ذلك - هو أمداد الوقت  
 بالوف الناصر من النفس البشرية .

وعند فكر بالوف في نظرية الإلهاء هذه بعد أن تصدت  
 ملاحظاته التقاليد على التسرع في سلوك الكلاب أو سرعة  
 الأوامر . من حيث سرعة الاستجابة أو سرعة الكف أو سرعة  
 التمتع أو القدرة على مقاومة الإلهاء العصبي الخ . فقد ثبت بعد  
 دراسة الأفعال المتمثلة النظرية للعديد من الكلاب أن الحيوانات  
 المختلفة أجهزة عصبية مختلفة . ويمكن تصنيف هذه الأجهزة  
 العصبية المختلفة على أساس ثلاث خصائص أو سمات لعملية  
 الإثارة والكف في الجهاز العصبي ، هي :

- ١ - قوة هاتين العمليتين .
- ٢ - توازنها .
- ٣ - قدرتهما الحركية ( المؤلفات ص ٢٥٩ )

ومن الناحية النظرية يمكن استنتاج أنماط متعددة جدا على  
 أساس هذه السمات - فهناك أولا التوزيع الثنائي لهذه  
 السمات ( أي قوى وضعيف ، ومتوازن وغير متوازن ، ومتحرك  
 وغير متحرك ) - ثم التوزيع المركب لهذه التوزيعات الستة  
 ( مثلا : قوى متوازن متحرك ، وقوى غير متوازن متحرك ، وقوى

١ : انظر كتاب سولسكي في الفصل الأول من هذه السلسلة  
 بالحلة .

غير متوازن غير متحرك الخ الخ ) . ويصل هذا التوزيع إلى ٢٤  
 نمطا . فإذا أضفنا إلى ذلك المرحبات الثلاث الممكنة لكل سمة  
 من السمات المذكورة ( قوى ومتوسط وضعيف ، ومتوازن  
 وغير متوازن ، الخ ) فإن عدد الأنماط يتضاعف أكثر من مرة  
 ( ص ٣٦١ )

ولكن النشاط الانبساطي المتميز بشكل واضح والتي تمثل  
 اختلافات بارزة في القدرة على التكيف مع الظروف وفي القدرة  
 على مقاومة المرض - أربعة أنماط هي :

١ - النمط الضعيف : وهو نمط يعجز عن التكيف مع  
 الظروف المعقدة ويصطم بسهولة وكثيرا ما يقع في حالات المرض  
 أو الإلهاء العصبي إذا . موقف صعب . وهذا النمط بشكل عام  
 لا يمكن أخفصاعه لدرجة كبيرة من التدريب أو النظام .  
 ولا تتح مع إلا المعاملة المتزكية الدافئة . ( ص ٣٢٨ -  
 ٣٣٩ ) والكلاب من هذا النوع تكون في العمل مدعورة فليقة  
 عديمة الصبر ولا تتكسب الإنجازات الطرية بسرعة . أي  
 لا يسهل تعليمها . وأماكنها الدافئة من النوع السلبي  
 أي الهروبى .

٢ - النمط القوي غير المتوازن : وغلب عليه الإثارة ومن  
 ثم يسمى المتفعل أو مسبق الإثارة . وهو سبيل التمرس  
 للاضطرابات المرضية ولكن لفظ في الحالات التي تستمر الكف  
 . وهذا النمط بشكل عام نمط محال . ولكنه يعجز عن  
 التكيف مع مطالبات وتعويضات الحياة اليومية التي  
 تحتاج إلى قدرة كلية كبيرة . ومع ذلك فهو . يوصله نمطا  
 قويا . قادر على إخضاع نفسه للنظام الصارم . ومن ثم قادر على  
 إصلاح بعض الأخطاء ( ص ٣٣٩ ) والكلاب من هذا  
 النوع يمكن تعليمها في جرة وبلا خوف وتكتسب الإنجازات  
 السريعة بسرعة وهي من نوع عدواني .

٣ - النمط القوي المتوازن النشط أو المتحرك . أي ذو  
 القدرة الحركية الكبيرة للعمليات العصبية . وهو يختلف عن  
 النمط السابق في قدرته على الكف التي تعد بالدفاع ودرجته  
 في القتال وتمكنه من التكيف بسهولة . كما يتميز بدرجة  
 الحرية التي تعطيه إمكانيات واسعة سرعة التعرف . أو  
 ما يمكن أن يسمى اللياقة . وهذا النمط يتعرف بسهولة جدا  
 للاضطرابات المرضية .

٤ - النمط القوي المتوازن الساعي ( أي المتفعل في القدرة  
 الحركية للعمليات العصبية ) . ويتفق مع النمط السابق في  
 سموات . التفرغ للاضطرابات المرضية وفي عدم الاندفاع وعدم  
 الزرع في القتال . ولكنهما ضعيف التعرف . وكلا التميزين  
 السابقين من نوع عمل يسهل أخفصاعه للنظام وترتيب حياته .

وبالنسبة لتوزيع هذه الأنماط في الواقع . يرى بالوف أن  
 الممثلين الضعيف والموازن المتحرك هما أكثر الأنماط انتشارا  
 بين الكلاب . وبني نمطها النمط الساعي غير المتوازن  
 يبدأ بمرحلة النشأ . ذكرها بدره ١٠ سولسكي ص  
 ٩٥ )

ويتفق هذا التقسيم الرباعي - كما يلاحظ بالوف - مع  
 تقسيم أبقراط التقليدي الذي تناوله معه ذلك مفكر المصور  
 الوسطي . سواء في السبعية أو الإسلام . وهو كما نرى على  
 بسى الترتيب السابق :

١ - المزاج السوداوى او الضعيف

٢ - المزاج الصفراوى او القوي

٣ - المزاج الدموى او الحوى

٤ - المزاج البنية او الخامل ( المؤلات من ٢٥٩ - ٢٦٠ )

وهذا التقسيم الرباعى الالفافى يقضى بشكل عام النوعان الواسع لسلوله الحيوان والانسان . وقد كان بافلوف يستطيع ان يمدق النوعان الاكثر دقة التى تصدهما الانقسامات الكثيرة الاخرى ، كونه قلل دراساته هذه الى مجال الجهاز العصبى البشرى . وهذا الاسف شئ لم يخله .

والآن .. كيف يمكن تحديد كل سمة من سمات الجهاز العصبى ، الى القوة والتوازن وقدرته الجراحية ؟

بالتسوية لقوة العملية الانزادية . ومن ملاحظتها ان سمة من سماته شديدة . مثلا صوت قوى جدا لانتاج حمله الانزادى . وان هذه الحالة تحدث عدة انواع من الاستجابة .

١ - ع - بعض الكلاب يتحول هذا التنبه الشديد جدا الى تنبه شرطى باج . بل ربما احصل اثنان الاول من ١١ باب الشرطية ثانيا على . قانون الحد الاقصى . الى . قانون التناوب من اسراع الانزادى وشدة التنبه الخارجى . وهذه الكلاب ذات قوة انزادية شديدة .

٢ - عند بعض الكلاب يؤدي هذا التنبه الى كلف الانكسار الشرطية . وهي كلاب متوسطه القوة في الانزادة .

٣ - عند بعض الكلاب الاخرى يؤدي هذا التنبه الى اضطراب عصبى . الى مرض نفسى يحتاج الى علاج خاص . ( ص ٢٦٨ - ٢٦٩ )

ومن الوسائل الاخرى لقياس قوة العملية الانزادية زيادة درجة الاستشارة الفدائية باطالة فاصل المخرج . او الى استجابة الحيوان الى هذه اشارة المخرج .

والوسيلة الثالثة هي استخدام التاديج . فالحيوان المتحده من الكافيين يؤدى الى زيادة العملية الانزادية للجهاز القوى . بينما يؤدى الى كلف الى اضعاف القوة الانزادية للجهاز الضعيف ( بناء على قانون الانتقال المتبادل ) . فهذه الوسيلة شائعة شأن الوسيلتين السابقتين انما تقيس - عند قوة التفرغ . او - الحد الاقصى الممكن للتوتر في الحالة العصبية - وهو ما تدميه قوة العملية الانزادية .

اما اختبار قوة عملية الكلف واكثر سهولة . اذ يكفى ازالة قوة الكلف لتنبه كى شرطى ما لتفحص مدى قدرة الكلف في الجهاز العصبى . والنتيجة هي ان الجهاز الضعيف والجهاز القوى غير المتوازن كلاهما لا يتحمل مثل هذا الاختبار . ( ص ٢٦٦ ) كذلك يمكن قياس قوة الكلف بواسطة كمية جرعة البروميد التى تؤثر في الانشطاء العصبية للجهاز . فالحيوان القوي يتأثر بتأثير بياضيل من التثبيطات او التثبيطات من البروميد . لان اضعف العنصر في عملية الكلف منه لا يعمل اكثر من هذا النوع . ( ص ٢٦٢ - ٢٦٣ )

اما القدرة الحركية لعملية الجهاز العصبى فيمكن قياسها بواسطة التجارب التى تعتمد القدرة على احتمال الانتقال المباشر من حالة كلف الى حالة انزادى او بعبارته اخرى احتمال درجات الصدام بين عمليتي الانزادى والكلف - كما يحدث متلافي طور التناوب عند الانتقال السريع من التنبه

الذى يتم كلف الى التنبه المتنبه . وفي هذه الحالة يحدث انزاد عصبى للاجهزة الضعيفة .

كذلك يمكن قياس القدرة الحركية . على اساس امكانية تحويل التنبهات الشرطية الى متنبهات حشوية .

وهناك ايضا تجارب اخرى دقيقة في هذا المجال . منها مثلا تكوين تاييز لفرات اتنى يكرر فيها نفس التنبه : مثلا تم المرات الثلاث الاول التى يحدث فيها التنبه ( صوت الجرس ) وتدميم المرة الرابعة لتكون انكسار شرطيا . وهذه تجربة حامية جدا . فهاهنا يجد منها شرطيا متدبرا يتغير في اوله انكسار كفا وفي اخر انكسار الانزادى . ولا يتحمل هذا الانتقال الانزادى الا الاجهزة ذات القدرة العصبية لعملية العصبية . ( ص ٢٦٥ - ٢٦٦ )

ومن التجارب الاخرى لقياس القدرة الحركية . تتجارب اعادة تشكيل الصور النمطية للحركة

والصورة النمطية هي التكرار المنتظم لمتنبهات معينة من حيث الترتيب والاستجابة الكلف . الى هي عبارة عن سلسلة من الانكسارات الشرطية المرتبة بطريقة خاصة ثابتة والتي يتم تكرارها على فترة من الزمن بحيث تتخذ شكل - العادة . ومن ذلك مثلا العادة التى تدعى . بها . وهو ان الانزادى يتناولون ويتناولون الطعام ويبرسون ملابس قبل الخروج الى الامام . من الامام الى اليمين واليسار . وهناك اضطراب الصوري . على ان يكرر حركته كسره . ولا حدث اضطراب ذلك فطام الانكسار الشرطية او كلها . ( ص ٢٦٧ و ٢٤٩ ) وفي س . الى ان تسمى الى الانزادى والانسان . حيث تسمى العمليات العصبية عموما . يصبح من الصعب تمييز الفرق في العملية الحركية .

١ - كما يتجارب ان نفس الصور النمطية للسلوك تتسبب تشكيل عادات مختلفة من الامم حتى لدى الاجهزة القوية . وقد لاحظ في الاجهزة الضعيفة الى الانزادى . وانظر هذه التجارب في الكلاب الاساس السلوكي لحالات الامم والقلق والاضطراب التى تعانيها الانسان عندما يغير أسلوبه المعتاد في العادة او يغير استجابته المتقنة به او يغير عيادته . الخ . - ( ص ٤٥٢ - ٤٥٣ )

يهدد النظرية الجينية التي عرضناها بصرى . يلزم بافلوف تفصيلا علميا تجريبييا لولا ان البدن يهتدون عن اساس سلوكي اسلوب الحيوان ( الى من حيث التركيب الفطري الوراثي ) . كما يقدم الماير العملية الدولية لتحديد الامم ( اشارة للاجهزة العصبية . ولكن بافلوف في نظريته من تركيب الفطري الوراثي لم يتجاهل تماما دور الانكسار او البيئة . ولم انه كما ذكرنا لم يتوسع في هذا الموضوع بالمثل الذى يستعمل له اناهد ويصوغ منه نظرية متكاملة . ولو ان بافلوف استخدم عيادته العلمية في هذا الاتجاه لكانت للدراسات الانسية كسبا يقلب التفرقات النفسية المثالية راسا على عقب . ويرسخ انظره للعصبية للنفس البشرية .

ويرى بافلوف ان ما يسمى - بالتفصيص - الى الاسلوب العصبى الحيوان . هي مركب من هذه الانزادى او الاستعدادات والانكسار الوراثية للشعاش العصبى ومن تاثيرات البيئة التى ثبت وتستقر في حياة الحيوان . وما اكثر صفات الشخصية

التي تتصل بالانكسار ، فهناك كلاب أجرى بأفلوف التجارب عليها تظهر دراسة لا حد لها في ظروف شديدة متعة تقتضي دائما إزاء نفس المنبهات في ظروف أخرى . وهناك شيازي يحكي عنها بأفلوف ثبت أنها من النمط العصبي القوي . ومع ذلك كانت تعجز بشكل غريب عن التناقل أو التسلق في أي حجرة . لأن العجيرة تشكل انتباهها . وهكذا نجد الصفات المكتسبة في جانب ، والصفات الثلاثة الوراثية لنمط العصبي في جانب آخر . ومن ذلك الجسائين تركيب شخصية الحيوان أسلوبه النهائي . ذلك لأنه إذا كان تركيب الجهاز العصبي للحيوان يتميز بنمط خاص لهذه العناصر الوراثية الثلاثة ، فهو يتميز أيضا وقبل كل شيء بنمط هام خاص هو القدرة الفاعلة على الشكل ، أي اكتساب الصفات والتأثيرات الجديدة . ( ص ٢٦٠ وص ٢٦٦ و ص ٢٦٧ - ٢٦٩ ) .

ويحكي أحد الأمثلة بأفلوف كيف يمكن تغيير سمات النمط المرضي لبعض الكلاب بواسطة وسائل صناعية ، مثل خصاء الكلب أو إعطائه عقاقير معينة لمدة طويلة ، كما يمكن تحريك الكلاب ذات النمط القوي الجسري إلى كلاب حية ذات انكسار دانية هروسة . أي ذلك سوف نرى ذلك .

ويذكر سمبولسكي كيف بدأت مدرسة بأفلوف تبحث تأثير البيئة أو الانكسار في سلوك الكلب . وهو إجابة لم يظهر لدى بأفلوف أي متفردا . وبالعودة إلى عام ١٩٢٨ وهذا يكشف بعض التفرقات المتكسبة في جمجمة الكلب حيث في ذلك المصاحف أن واجه الباحثون في أحد معال بأفلوف ظهر عرصة . من أن كلبا من النمط القوي العصبي المسمى . ومع ذلك كانا في جمجمة من النوع المسمى دما . وهذه سمات صناعية . وفي الصفات وتبين تشبه البعث أن هذا الكلب ولد ورثه من أمه في الكلب . فالتسبب بذلك سمات البعث الكلب . وقد عرفت الحاجة إلى دراسة تأثير البيئة في النمط المرضي .

وقد أجريت التجارب على عدد من الجراء مؤكدة مما . حيث وزعت بمجرد مولدها إلى مجموعتين : مجموعة من مجموعة ويكون تصرفها على العالم الخارجي معسودا جدا . والمجموعة الثانية تربي في ظروف توفر فيها الحرية ومواجهة الاضطراب والمشاكل الخ . وفقدت هذه الطريقة هذه الحقيقة المأثورة تجريبيا . إذ أن المجموعة التي تربت معسودة كانت انعكاساتها الداعية مسجلة جدا وعاجزة عن مواجهة أي تغيير في حياتها أو في ظروفها ، بعكس المجموعة الباردة ولا يؤكد هذا فقط أن النمط القوي يمكن أن يتحول الباردة إلى نمط ضعيف ، بل يؤكد أيضا أن النمط الضعيف يمكن أن يتكسب سمات النمط القوي ( سمبولسكي - ص ٨٩ - ٩١ ) .

ويعلق بأفلوف على هذه التجارب قائلا : واضح أنه عندما نخرج الجراء إلى العالم الخارجي لأول مرة تكون هروسة ، مكتسب خاص . يسمى أحيانا انكسار دما . ولكن انكسار دما انكسار الأول المؤثر للظروف الطبعية .

، فقط وخسلاف التعرف التدريجي على البيئة يغني هذا الانكسار شيئا شديدا ليحل محله انعكاس تعقبي جديد وانكسار آخر قابل لإتار المختلفة لهذا الانكسار . أما الجزء السبق لا يتبع بالفرصة لانكسار هذه الخبرة العملية بشكل مستقل ، فيحتك بهذا الانكسار المؤثر الذي يخلق في لفترة طويلة أن لم يكن كوال حياته . ويخلق هذا الانكسار بشكل دائم القوة الحقيقية للجسار العصبي . وما أدرك هذه من حقيقة تربية حية ( عن سمبولسكي ص ٩١ ) .

وإذا كان من الممكن تصميم أنماط الجهاز العصبي على أساس العناصر الثلاثة التي مر ذكرها ، فمن الممكن كذلك تصميم الجهاز العصبي للإنسان فقط على أساس آخر ، هو العلاقة بين النظام الانشائي الأول والنظام الانشائي الثاني ، وهذا التقسيم لا يتعارض مع التقسيم الثلاثي المذكور ، ولا يحل محله ، لكنه تقسيم اضافي بالنسبة للإنسان .

وسمى بأفلوف النمط الذي يقلب عليه النظام الأول « نمط الغان » أو « النمط ايقني » - وهو الذي يدل على أدراك الصائم الخارجي والتعامل معه من خلال الانطباعات المباشرة واستجابات الحواس . أما النمط الثاني - ويسمى « نمط المسكر » أو « النمط الكبري » - فيميل إلى أدراك العالم الخارجي والتعامل معه من خلال الكلمات والإشارات المجردة أي استجابات النظام الثاني . وأما النمط الثالث - فيميل إلى التفاعل مع النظامين معا . ( المؤلفات ص ٨٩-٩٠ ، ص ٢٨٣ ) يقول بأفلوف

المعروف ، أول دة ، فانهم من مختلف الأنواع - من نمط الغان ، ومن نمط المسكر ، ومن نمط الكبري . فكل واحد من هذه الأنواع التي كنه دون أن يفهمه أو يفهمها ، هي المجموعة الأخرى - مجموعة الكبري - فسمم . ( المؤلفات ص ٨٩-٩٠ ، ص ٢٨٣ )

ويحكي بأفلوف هذه من لاسره هذه في سن الثانية أو الثالثة من أواه ، يربط عليه للسرور معسود من العصور الاندلس والكتاب الخ . يبلغ حوالي ٢٠ صورة ، ويذكر أن مع العصور أسماء ، أم حادها . فإدراكها بعد ذلك ذكر اسم صاحب الصورة مجرد أن يرى طائر المسورة لا الصورة نفسها . ويسمى بأفلوف هذا انكسار الانكسار ( المؤلفات ص ٨٩-٩٠ ) .

وقد سبقت الإشارة إلى أن العلاقة بين النظام الانشائي الأول والنظام الانشائي الثاني هي علاقة بين الأداء الوظيفي المتخذ تحت الأفعال ، والصفات السلوكية . وبما أن الانكسار الامامي من الأفعال . وهذه العلاقة تتجدها بشكل خاص سمات الأدوات المعينة المذكورة ، وبما أن النمط المرضي .

ومن المؤلفين أن هؤلاء الذين يتعاملون عن عملية الإبداع الفني وظروفها ، وعن التأثير الفنية واكتشافها وتطويرها . لم يصل إلى علمهم بعد أن بأفلوف قد وضع منذ ثلاثين عاما الأساس العلمي الفسيولوجي للدراسة المذكورة بالاحاطة لتخصصية الفنان وانماج .



# شايخ النصارى يحدد

بقلم فؤاد دوائر

- الأدب انعكاس إيجابى للحياة .. يبحث خطتها.
- كيف اتهمت بأنى عميل للشيوعية الدولية؟
- كتبت مقالات وأنا فى السجن ضد الملك والإ Anglicans .

حدث الدكتور مندور فى العدد الأسبق عن المعالم الرئيسية فى حياته منذ طفولته حتى استقالته من الجامعة عام ١٩٤٤ ، وروى أهم المواقف التى مر بها منذ كان طفلاً ، الفرسية الابتدائية ، حتى التحاقه بالجامعة ، ثم سفره فى بعثة طلبة إلى باريس ثم لندن التى من التمهيد عن فترة إقامته فى أوروبا ، وكيف كانت السنوات التسع التى أمضاها خلالها أساس تكوينه الفنى والعاطفى والإنسانى ، وقد توقفنا عند الأزمة التى قامت بمرورته وبسببها الدكتور طه حسين حين كان مديراً للجامعة الإسكندرية ، وعلماً كيف أسهب بأسفاله الدكتور مندور من الجامعة قبل أن يعفى عامان على تعيينه مدرساً بها .

وفى هذا العدد يواصل الدكتور مندور حديثه عن بقية المسالمة الهامة فى حياته ، ويؤرخ فى الوقت نفسه لمره حاسمة فى تاريخنا الحديث ، ثم يحسب على بعض الأسئلة التى وجهها له :

القول ، ووعدنى انطون الجميل أن يوافينى بقرار التعيين من القاهرة ، ولكن انتظارى طال دون جدوى .

وكنيت قبل ذلك قد انتدبت لتفريس مادة الترجمة الفرنسية فى كلية التجارة بجامعة الإسكندرية ، حيث تعرفت بالدكتور سيد أبو النجا ، الذى كان مدرسا بها ، ثم ما لبث أن استقال من الجامعة ليعمل مديراً لـ «الحرية» المصرية ، وكان هو الواسطة بينى وبين المرحوم محمود أبو الفتح الذى رحب بعملى فى جريدته ، وعينت بالفعل مديراً لتحريرها على أن

منذ تازمت الأمور بينى وبين الدكتور طه حسين بدأت أبحث لفسى عن عمل آخر تمهيداً لاستقالته من جامعة الإسكندرية . وتصادف أن التقيت فى مقهى «التربانو» بالإسكندرية بالمرحوم انطون الجميل رئيس تحرير «الأهرام» ، وقدمنى إليه أحد الزملاء ، وأطلق الرجل يثنى على مواهبى الأدبية وثقافتى الواسعة وأسلوبى الفيرى الرصين ، فتميزت الفرصة لأسأله عما إذا كان من الممكن أن يجد لى عملاً بالأهرام ، فرحب بذلك وعرض علىى وظيفة رئيس قسم الأخبار بالجريدة ، فقبلت على

أبشر عمل رئيس التحرير الى ان يتخلى لي محمود  
أبو الفتح عن هذا المنصب رسميا بعد ذلك .

## التشريع والضمان الإنساني

ونجحت في هذا العمل الجديد نجاحا واضحا رغم  
المقاومات العنيفة التي وجدها داخل الجريدة من  
بعض العاملين فيها إذ اعتبروني دخيلا على الصحافة ،  
وحدث أن كانت هناك قضية كبيرة معروضة على  
القضاء بسبب اعتناق أحد كبار الإثرياء الأقباط  
الدين الإسلامي . يطلق زوجة ، فطلعت الزوجة  
في اسلامه بقصد التحايل على طلاقها ، ووكات عنها  
المحامي الكبير عزيز خاكي . ولم يكتف عزيز خاكي  
بالإبحاث والمذكرات التي قدمها للمحكمة ، بل نشر في  
جريدة « الأهرام » مقالا خطيرا يطالب فيه بإصدار  
نشرية بحرم تغيير الدين . وأناوني هذا المقال فكتبت  
ردا عليه استنكر فيه أن يمتد التشريع إلى ضمير  
الإنسان يفرض عليه التزام دين معين ، لأن نطاق  
الضمير لا يجوز للمشرع أن يقتحمه . ١٠٠  
أبو الفتح رفض نشره في « المصري » .

وحدث الله ما وعدت على ما وعدت  
 "الإهرام" حيث ماتت في أحسن طبع  
 منه أن يتفضل بنشر ردي في بعض  
 نشر في مقالة عزيز خانكي، فراجعت لرد  
 ونشر المقال بالفعل.

وفي الصباح فوجئت بمندوب من الجريدة بحريني  
أن محمود أبو الفتح يطلب مني أن أزم البيت حتى  
يدرس الموقف بعد خروجي على شروط العقد المبرم  
بينني وبين الجريدة ، بنشرى مقالاً في الجريدة  
النافسة لها .

وجاءتني بعد ذلك رسل تخبرني ان محمود ابو الفتح قد يصغح عني اذا اعتذرت له ووعدت الا اعود الى فلسطين ، ولكنني رفضت وقلت لهم ان محمود ابو الفتح لم يشترني ولم يشتر قلبي ولا فكري ، وما دام قد رفض نشر مقالاتي في جريدته فمن حق كمواطن ، بل كإنسان ، ان ابشر رأيي حيث أستطيع ، ولكنه لم يقبل قولي ، ولم اليث ان تلقيت منه خطابا بغضلي من الجريدة مخالفتي لأوامره ، ولم يكن قد مضى على بدء عملي في الجريدة اكثر من ثلاثة اشهر .

ومررت حينئذ بآرمة عاتية ، اذ ظالت متعطلا اكثر  
من أربعة اشهر ، لا مورد لي الا بضعة درهميات

معدودة كنت أكتبها من كتابة بعض المقالات في  
مجلات كـ « الرسالة » و « الثقافة » ، ومن تدريس  
بعض المحاضرات بمعهد التمثيل الذي افتتح مساندا  
عام ١٩٤٤

## الأوراق الصفراء

في ذلك الوقت صدرت جريدة « أخبار اليوم » وأعلنت سياستها في مناصرة الملك ضد الوفد الممثل قنداك للشعب ، وأخذت تنشر سلسلة من المقالات الصاخبة بعنوان : « كيف فسدت العلاقات بين الوفد والسراي » ، تتنوع فيها على الوفد وتشهد بالملك الصالح والعامل الأول ، والوقت الأول ، وتسرف في مناصرة الملك المتآمر مع الانجليز . وكانت حكومة الوفد قد أقيمت سنة ١٩٤٤ ، وحلت محلها حكومة الأقلية من السعديين وحزب الكتلة ، وكان للسعديين مجلة صغيرة أسماها « بلادي » يصدرها محمود سمهان ابن أحد كبار ائمة الهيئة السعدية ، وتسرف مجلة « بلادي » على بعض أعضاء الوفد ، فشرع مقال في مجلته رداً وتسقيفاً لما تنشره « أخبار اليوم » .

في يوم الجمعة ١٠ / ٢ / ١٩٤٥ ، فكان بمثابة قيادة أنفجرت  
والتي كانت في ذلك الوقت هي كلاً ، فاستندى الحزب  
السياسي محمود سعيد وأمه ياسينا شديداً ، ولولا  
مكانة والده في الحرب لتعرض لما هو أكثر من  
التأنيب ، وفي الوقت نفسه رضى الوفد المصري  
ورئيسه عن القتل رفضاً شديداً ، واعتبروا  
كتائبة ضد « أخبار اليوم » وضد الرأي  
جراء لا مثيل لها تصل إلى حد الغداية ، وكان  
للحزب في ذلك الوقت جريدة أخرى مئة تصدر  
ساعة باسم « الوفد المصري » ، ففوجئت ذات  
يوم بمكالمة تليفونية من الأستاذ حامد طلبة صقر  
صاحب امتياز هذه الجريدة ، يطلب منى مقابلته في  
مكتبه ، فذهبت إليه حيث عرض على رئاسة  
تحرير هذه الجريدة مقابل مرتب يزيد على ما كنت  
أتقاضاه من جريدة « المصري » ، فقرحت طبعا  
وقبلت ، وبدأت عملي كرئيس لتحرير هذه الجريدة  
ابتداء من فبراير ١٩٤٥

وق الوقت نفسه كنت قد عهدت الى الاستاذ  
الحامى زهير جرانة ، برفع دعوى على جريدة  
« المصري » وصاحبها محمود أبو الفتح مطالبا

ان يمر عليها كلها حتى مجرد مرور ولو مرة كل اسبوع .

### الجملة البربرية

ولكن بالرغم من ذلك ، وبالرغم من عدم مهاجمتي لباشوات الوفد ، فقد حسمت بحركة تدمير ضدي بين الجناح الاقطاعي اليميني في الحزب ، في الوقت الذي اصحبت فيه الحزب مكان جمع لما عرف وقتئذ بالطليعة الوفدية والشباب الوفدي التقدمي الذي يدور به كالحداد من اسبوعين . ولكنني على اية حال لم يكن لي في يوم من الايام اتصال بالحزب الشيوعي ومنظماته . واذا كنت وضعت بين شعارات جريدة « الوفد المصري » التي كانت تنشر تحت عنوانها كل يوم شعار « العدالة الاجتماعية » ، فقد كنت مدفوعا في ذلك بنزعة اصلاحية خالصة كانت تدعوني الى مناصرة العدل بين المواطنين وتقريب المسافة بين الثراء الفاحش والفقير المدقع الذي كانت تتردى فيه

الجملة البربرية  
التي كانت تنشر تحت عنوانها كل يوم شعار « العدالة الاجتماعية » ، فقد كنت مدفوعا في ذلك بنزعة اصلاحية خالصة كانت تدعوني الى مناصرة العدل بين المواطنين وتقريب المسافة بين الثراء الفاحش والفقير المدقع الذي كانت تتردى فيه

وكان من الصعب التي اغلقها صدقي جريدة « الوفد المصري » ، ومجلة « البعث » الاسبوعية التي كنت قد اصدرتها منذ ستة اشهر بما اذخره من مرتبي . وكنت احروها مع عدد من الكتاب الشباب ، كنت ادفع لهم اجورا رهيبة ، وعاونني في تحريرها المرحوم الدكتور محمود عزمي بمقالات اسبوعية عن السياسة الدولية ، وكنت بعد ان اجمع موادها احملها بنفسى الى مطبعة « الرقاب »

بتعويض قدره خمسة الاف جنيه ، وقد ظلت هذه القضية منظورة في المحاكم ما يقرب من خمس سنوات ، حكم لي بعدها بالتعويض المطلوب ، الذي انتدبه بعد ذلك متكالي في ازمات الحياة الى يومنا هذا .

### مشور ثوري

جريدة « الوفد المصري » فكتت اكاد احروها باكملها بمقردي ، ثم جمعت حولي عددا من الشباب النابهين فلما العمل كمسكوتين لي ، مثل الاستاذة احمد عباس صالح ، وسعد لبيب ، واور كامل ، ومصطفى ، وكان قسم الترجمة في الجريدة بصم الاستاذ عبد الحيد الحديدي ، وابو سيف يوسف ، وابراهيم نوار ، ورسالان البشبي . وغيرهم ..

وما لبثت هذه الجريدة ان اصبحت مركزا لحركة تقدمية داخل حزب الوفد نفسه رغم معارضة باشواته ، فقد حولتها الى ما شبه المشور الشيوعي الثوري ، ووصلت فيها بالمعارضة السياسية السد الى بعد الحدود ، وجعلت منها صوت عدل في الجليل والسراي واذا بها من قسرات الجليل يكن لها هم سوى التبرص للحكماء .

ونشرت عندئذ سلسلة من « البرايمر » كلفها باعدادها الاستاذ مصطفى متيب ، الذي اعمد في كتابتها على تقرير سنوي كانت تصدره الجاليات الاجنبية في مصر ، لغة الفرنسية بعنوان « حويله اشركات » ، وتتضمن ملخصات مرانيات الشركات والمربيات التي يتقاضاها اعضاء مجالس الادارات ، فقمنا باستخراج المكافآت التي كان يتقاضاها كل باشا من الباشوات من الشركات ( المدينة التي يعمل في ادارتها ) وقد ذهنا حين راينا بعضهم ، من امثال حافظ عفيفي ، وحسين سري ، يبلغ مجموع مكافآت كل منهم ما يزيد على المائة الف جنيه سنويا من مجالس عشرات الشركات ، وكل يوم كنا نشر اسم واحد من هؤلاء الباشوات ثم قائمة بالشركات التي يعمل عضوا بمجالس ادارتها . وامام كل شركة مقدار المكافاة التي يتقاضاها منها ، ثم مجموع هذه المكافآت ، ونكفي بعد ذلك بالتساؤل عن العمل والجدد الذي يبذله كل منهم في كل هذه الشركات مع انه لا يمكن

التقرير لم يكن صحيحا - كما اعترف بأنه هو الذي ارسل بهذا الخبر الى « اخبار اليوم » .

وعلى ذلك فقد حكمت المحكمة بادانة « اخيار اليوم » وبغرامة على صاحبها ، وبتعويض مدنى لى قدره الف جنيهه ، خفض فى الاستئناف الى خمسمائة ، واشادت المحكمة بوطنيتى واخلاصى ودفاعى الصادق عن بلادى وحريتها ، ومعارضتى الشريرة لماهدة « صدقى - سر » .

### « صوت الأمة »

وبالرغم من كل هذه الاحوال التى تعرضت لها ، فاننى لا استطع الا ان اتنى على وطنية شعبي بمختلف طوائفه ، فقد كان جميع أبناء الشعب الثرفاء متضامنين معى فيما احسنت ، بما فى ذلك رجال البوليس انفسهم الذين حرصوا على ان وفروا لى فى السجن اكبر قسط من الراحة معرضين انفسهم بذلك للاخطار ، فكثرتا يحلون لى القلاء والصعب من الخارج ، بل لقد مكنونى من كتابة مقال ضد صدقى والبرائى والانجليز من داخل السجن ، فبعد جريدة مصرها . معا كاد يطلع من دار السجن ، فبعد اعاده وفداه . وسبب : انى معى راس اسوانس وسرمد نصيب

وعم ذلك كله بعد خانتنى قيادة الوفد بتحريض من جماعة الباشوات واعضاء الجناح اليميني فى الحرب ، الذين راوا فى قلمى خطرا يهددهم ويهدد ثرواتهم الضخمة ، فقبل الوفد ان يتعهد لحكومة صدقى بعدم اسناد رئاسة التحرير لى فى مقابل ان تعطيه الحكومة رخصة جريدة جديدة اسموها « صوت الأمة » .

ولكن الامور ما لبثت ان حلت نفسها بنفسها ، اذ استطاع الشعب ان يسقط حكومة اسماعيل صدقى ، وان يوقف مفاوضاته مع الانجليز ، ويرفض المعاهدة التى كان يريد ان يبرمها مع « يقين » والتى كانت تقضى بدفاع مشترك ابدى بين مصر وانجلترا يخفى بين طياته تبعية ابدية من مصر لانجلترا ، واستمرار قناة السويس تحت النفوذ الانجليزى . والارامنا بدخول الحرب كلفنا ارادت انجلترا ، وبالجملة استعمار الاستعمار الانجليزى لبلادنا ابد الستين ، فى حين ان معاهدة سنة ١٩٣٦ كانت موقوتة بعشرين سنة .

فى شارع محمد على ، حيث اسهر الليل كله حتى تجمع المقاتلات ، واصححها ، لم تطبع المجلة - واسلمها بعضى للباعة والمتعهدين ، ثم امر بعد ذلك فى شوارع القاهرة اشعل على التوزيع ، كل ذلك دون ان ابال اى قسط من النوم او الراحة .

فى تلك الليلة المشؤمة عاجانى البوليس فى بيتى بلورياته وعساكره وضباطه ، فازعجوا زوجتى واطفالى ازعاجا شديدا ، ثم ساقونى معهم الى المحافظة رغم انهم لم يجدوا فى منزلى اى كتاب او ورقة تشير الى انى شيوعى من قريب او بعيد .

### محاولة الرشوة

كان ذلك مساء يوم جمعة ، وفى صباح السبت ظهرت جريدة « اخبار اليوم » وقد كتبت « ماشرت » فى صدرها بالحروف الحمراء الكبيرة يقول : « القبض على الدكتور محمد مندور الواسطة بين الوفد والكومنترن » .

واحدث هذا العدد من « اخبار اليوم » - عض شديدا ضدى من جانب البوليس ، والى جانب حسب ثمة داخل الر - . فبعد رهن التحقيق مدة ٤٦ يوما ، رجع فى يوليو واقطس .

والواقع انه لم يلق القبض على الا بمرء بروفيس « الرشوة » التى حاولها معى اسماعيل صدقى ، اذ ارسل الى ذات صباح وزير ماليتسه المرحوم عبد الرحمن الببلى ، ليخبرنى بلسان الملك ورئيس الوزراء ان معاهدة « صدقى - يقين » ستوقع اردت ام لم ارد ، وابه لا جدوى من معارضتى ، وانه من الخير لى ان اريح واستريح بان اقبل منصب سفير فى سويسرا ، فجهته باتى افضل الانتحار على مثل هذه الخيانة الوطنية .

وانصرف عبد الرحمن الببلى لىأتى البوليس وقبض على ، ثم تشن على « اخبار اليوم » حملتها التى رفعت بسببها دعوى عليها باعتبار ان ما نشرته متبر قدفا صريحا فى حق . وفى اثناء نظر القضية طلب رئيس المحكمة اسماعيل صدقى - وكان قدخرج من الحكم - ليدلى بشهادته ، فقال اسماعيل صدقى ان المباحث كانت قد رفعت اليه تقريرا يفيد اننى اعمل وسيطسا بين الوفد والكومنترن ، اى الشيوعية الدولية ، ولكنه تين بعد ذلك ان هذا

ويسقط وزارة صدى تمكّن أن أتولى تلقائياً رئاسة تحرير « صوت الأمة » وأواصل فيها كفاحي ضد الاستعمار والاستبداد واحتكار رأس المال الأجنبي والوطني لكل ثروات بلادنا .

### مجلس النواب

ولكن تلك الأزمة ، وتلك الخيانة التي واجهتني داخل حزب الوفد ، نهتني إلى ضرورة الاعتماد على نفسي ، والاستقلال بحياتي المادية عن الحزب والمسيطرين عليه ، فقررت في أوائل عام ١٩٤٨ أن أقيّد نفسي في نقابة المحامين ، وأن انتفع بدراستي للقانون في مزاوله المحاماة . وكان اسمي قد انتشر في جميع أنحاء البلاد ، وملا جميع الأسماع ، مما يسّر لي العمل بالحصارة ، فازدهر المكتب الذي افتتحته ، وكان يأتيني الموكلون من أقصى الصعيد وأقصى شمال الدلتا في القضايا الجنائية الكبيرة ، وبلغت وقتئذ مبلغاً كبيراً من الرخاء المادي رغم حرصي الشديد على شرف مهنة المحاماة .

وواصلت في نفس الوقت الكتابة والاشتغال على تحرير جريدة « صوت الأمة » حتى هزمت حكومة الإنجليات هزيمة مطلقة ، فاضطر الملك إلى تسليم بضرورة إجراء انتخابات جديدة . فبدأت بحملة محاربة برئاسة حسين سرى قنصل مصر في هاشم وزارة الداخلية التي استمرت بضعة أشهر بنزاهة ، وطلبت من الوفد أن يترك السكاكيني .

وحرب الإسحاب ومرّب منها ذبوا ساحوا . ودخلت البرلمان عضواً فيه لأول وآخر مرة عام ١٩٥٠ ولم أعلم إلا في هذا العام ( ١٩٦٤ ) أن حكومة الوفد كانت قد أعدت مذكرة لتعييني وكيلاً لوزارة الشؤون الاجتماعية مع وزيرها الدكتور أحمد حسين ، ولكن أحداً لم يفتحنني في ذلك . ولو فاتحنني لكان من المؤكد أن أرفض مفضلاً الاستمرار في تمثيل الشعب بمجلس النواب ، والاستمرار في عملي الصحفي . وعملي المستقل التاجف في المحاماة ، وأن كان القدر قد امترض سبيلي لسوء الحظ .

### فتح الجمجمة

فلم يكد يمضي عام ١٩٥٠ على عضويتي في مجلس النواب ، وعملي المتواصل داخله كرئيس للجنة التعليم ، وعضو في اللجنة المالية ، ومقرر لوزارة المعارف ، حتى فوجئت بمرض دامه سنه

من الضعف الشديد الذي أحسسته في إحدى عيني . وبعد أن عرضت نفسي على جميع أطباء العيون في القاهرة ، نصحنى الدكتور عيسى الحميد عطية بعمل أشعة على الفدة النخامية بأشعة الخ ، وصورت هذه الفدة فتيبن أن بها ورماً طارزاً أحدث ضغطاً على عصب إبصار عيني اليسرى ، فصابه بالعمور ، وبعد مشاورات بين الأطباء قرروا سفري فوراً إلى لندن لفتح الجمجمة ، وإزالة هذا الورم حتى لا أفقد بصري كله .

وما زلت أذكر بالخير ما قامت به حكومة الوفد في تسهيل سفري إلى الخارج فوراً .

وفي لندن مكثت في المستشفى القومي بضعة أيام للتحضير للعملية ، وذات صباح وضع طبيب حقنة في شريان ذراعي فبت على أثرها عن وعيي ، فلما أفتت سألت الممرضة الرحيمة عن موعد العملية ، فإذا بها تخبرني أن العملية قد أجريت بالفعل ، وأني قد مكثت غالباً عن الوعي أسبوعاً كاملاً ، التام حلاً عظم جمجمتي بل وجسدي راسي أيضاً ، فحسنت راسي فلم أجد غير هذه الفجوة الصغيرة التي لا تزال موجودة إلى اليوم من أثر نشر

الشمع . وبعد بضعة أسابيع إلى قسم الأشعة بمستشفى

حين عدت إلى مصر عام ١٩٥١ بعد انتهاء العلاج في لندن ، وجدت أن الخبر الذي نشرته جريدة « أخبار اليوم » قبل سفري عن أصابتي بالعمى ، قد أحدث أثره السيئ في مكتب المحاماة ، فقلل أقبال الموكلين ظناً منهم أني أصبت بالعمى فعلاً . فاقبلت على عملي في مجلس النواب أبداً فيه ما استعظم من جهد سواء في اللجان أو في الجلسات والمناقشات السياسية ، حتى استطعنا أن تصدر قراراً بالقضاء معاهدة سنة ١٩٣٦ من جانب مصر وحدها ، وأن نعلن حرب العصابات على الجيش البريطاني المسلح في منطقة القناة ، ولكن الإنجليز والسراي دبوا بعد ذلك حريق القاهرة في يناير ١٩٥٢ لاستقاط الحكومة وحل البرلمان ، وتحقق لهم ما أرادوا ، وتقلب على البلاد خلال بضعة أشهر عدة وزارات من صنع السراي ، حتى رحل الله الشعب بقيام ثورة ٢٣

يوليو أثنى وضمت حدا لسيطرة الانجليز والرأى  
مما على مصر البلاد .

### مدرس بالفقره

وطوال هذه الفترة ، ومنذ تركت الجامعة في ابريل  
سنة ١٩٤٤ ، لم استطع ان اغالب جاذبية الثقاسة  
والتدريس ، فقد ظلت منتدبا بمعهد الصحافة ثم  
بمدرس الصحافة بجامعة القاهرة منذ اشائها ،  
لتدريس مادة التحرير الصحفى والنقد الأدبى  
بفروعه . ورحبت بانتدائى للتدريس بمعهد التمثيل  
منذ انشائه حتى عينت في اكتوبر ١٩٥٩ استاذنا دائما  
ورئيسا لقسم الأدب الدرامى فيه ، وذلك بعد ان  
تحول الى معهد نهارى .

وفي احدى السنين اخذت كراسة محاضرات  
من احد الطلبة ونشرتها في كتاب هو المعروف الآن  
باسم « الأدب والنقد » .

ولما كان عملى في مهسند التمثيل يهدد بحصر  
اهتماماتى الأدبية في مجالات النقد والأدب الدرامى .  
فقد رحبت كذلك بدموة الأستاذ ساطع الحصري  
لإلقاء محاضرات في المعهد المالى للدراسات  
العربية الذى انشئ عام ١٩٥٣ بإيعاز لجامعة  
العربية . ولما كانت لوائح هذا المعهد تفتتح  
بالإسائلة والمحاضرون محاضراتهم بدموها عند  
المعهد لينشرها على كتبه فقد تخرجت من  
تدريسى في هذا المعهد ، منذ عام ١٩٥٣ حتى الآن دون  
انقطاع بمجموعة كبيرة من الكتب عن أدبنا المعاصر الذى  
تحصص فيه المعهد ، باعتبار ان مجال عمله هو العالم  
العربى بنواحيه المختلفة ، التشريعية والاقتصادية  
والأدبية واللغوية . وهذه المجموعة من الكتب هى  
التي موفقتنى عما كنت استطيع انتاجه لو بقيت  
في الجامعة .

والواقع ان مستوى التدريس في هذا المعهد  
يفوق مستواه في كليات الجامعة المناظرة ، باعتباره  
معهدا للدراسات العليا ، فطلبيته ممن انما المرحة  
الجامعية ، وهو يمنحهم دبلوما بعد دراسة عامين  
في كل قسم ، ثم درجة ماجستير عن رسالة علمية  
يكتبها كل طالب في مجال تخصصه ، وهو بكل هذا  
يعتبر معهدا جامعا ممتازا .

اما مجموعة الكتب التي خرجت بها من تدريسى  
بهذا المعهد فهي :

- خليل مطران .
- ابراهيم عبد القادر المازنى .
- اسماعيل صبرى .
- ولى الدين يكن .
- مسرح شوقي .
- مسرحيات عزيز اباظة .
- المسرح النثرى ( يشمل التعريف بمسرحيات  
كل من : ابراهيم رمزى ، فرح انطون ، محمد تيمور ،  
انطون يريك ) .
- مسرح نوفيق الحكيم . ( وهو الجزء الثانى من  
« المسرح النثرى » ) .
- الشعر المصرى بعد شوقى ( في ثلاثة اجزاء :  
الاول عن مدرسة الديوان - والثانى عن جماعة  
ابولو - والثالث عن روافد جماعة ابولو واتجاهات  
الشعر الجديد ) .
- الأدب ومداهيه : ( منذ الكلاسيكية حتى  
الوجودية في حدود الكليات والخطوط العامة  
العامة ) .
- « الأدب وعقونه » ( عن فنون الشعر المختلفة ،  
ومن الذند ، وفن المسرحية ، وقد تناولتها من حيث  
الأسس الفنية المعاصرة مع استعراض تاريخى  
لأسسها من العصور السابقة ) .
- « فضاء جديدة في أدب الحديث » ، « النقد  
والنقاد المعاصرون » . كما ترجمت عدة كتب من  
بينها « مقام بوفارى » لجوستاف فلوبر ، و« قد  
صدرت في مجموعة « مطبوعات كتابى » ، و « نروان  
ماريان » و « ليالى موسيه » وقد صدرت عن الدار  
القومية ، فضلا عما راجعته من كتب ومسرحيات .
- وفي عام ١٩٥٤ انطلقت مكتب الدمامة ، وانعقدت  
الى اسدريس والتأليف والكتابه في الصحافة حتى  
يومنا هذا ، فكتبت في جريدة « الجمهورية » منذ  
انشائها ، وفي جريدة « الشعب » حتى اطلقت ،  
فعدت الى « الجمهورية » وفصلت منها عدة مرات  
ثم اعلت ، وكان آخر فصل منذ بضعة أشهر حين  
تولى رئاسة تحريرها حلمى سلام .
- فهلبقى بعد ذلك كله ما تريد ان تسال فيه ؟

حين وصل الدكتور مندور الى هذا الجزء من  
حديثه ، كنا قد امضينا ثلاث جلسات ، بل ثلاث

✽ يسجني حديثك هذا على أن أسالك عن علاقتك العاطفية قبل الزواج ؟

— في الكبر كنت استلطف الغنيات الربيعيات ، ولكن لم أكن أجري على التحدث اليهن أبدا . وبعد ذلك شغلني الدراسة الجادة والمذاكرة المستمرة عن إنشاء أي علاقة عاطفية ، فكانت حياتي « من القبط للبيت » كما يقولون في بلدنا ، وصدقني حين أؤكد لك أنني ظلت بكرا حتى ذهبت إلى فرنسا .

✽ اذكر أنك كتبت قصه لأحد الأفلام السينمائية؟

— نعم ، كانت في الأصل قصة قصيرة نشرت في مجلة الثقافة بعنوان « الخبيثة » . وهي قصة تاريخية عن الفترة المسيحية في روما ، وتدور حول امرأة بدأت عاهرة وانتهت قديسة . وحين عاهد المخرج السعالي بهاء الدين سرف من إخراج عدد أن درس في الإخراج هناك ، قرأ القصة وأعجبته ، فاتفق بي ، وطالب مني أن أنميها وأقضيها بالأحداث ، ففعلت ، ثم عملوا لها سيناريو و « عكوا » فيها . بعدئذها مصوبها الأستاذ المصطفى الذي يدور حين انتقال الإنسان من حالة الدعارة إلى القداسة ، وكان « ... » به در مظهره . وعملوا على ذلك الفيلم بإسم « ... » ، وعادى لاري به . ولكنه ... أروحو كنك .

✽ وإذا لم نحاول كتابة قصص أخرى غير هذه القصة السيجية ؟

— سعلني بعدد ولم أحد إلى الاستعداد . حتى القى . واجتمعوا لمرء الأولى من حجابي كاتب فرد فاسه من أساحه لئاده . . من المد إلى القم ، فكتب صدف إلى حصد أمج عس ، لاوق البراماني ، ولعن هدام حرمي عن كنهه فعب من كاتعصن والمرد حب . به بعدد بعد ذلك في المبيد ولم رد . درس كن . من ولا تفصوف في أي منها .

### الشعر المأموس

✽ ما مراحل المختارة التي مرت بها كذا أدبي ؟

— لقد مرت ثلاث مراحل : الأولى تتمثل في الشهج الحمال في النقد ، وكنت أركز فيها على القيم الجمالية في النص الأدبي ، وفي الشعر بصصفة

سهرات طويلة ، هو يمل وأنا أكتب ، لا تكاد تتوقف إلا لنشعل سجائري أو لنحتسي فنجانا من القهوة أو الشاي ، وقد أسعدني أقباله على الإعلاء بهسده العوداسه والإنطلاق ، وأحسب أنه لا بدلي بجددت صحتي ، وإنما أأتمني على وثيقه تاريخه هامة ، فهو لم برو قصه حياته وحدها ، وإنما أروخ في الوف نفسه لفترة هامة من تاريخنا السياسي والثقافي ، وكان ذلك أمرا طبيعيا بالنسبة لرجل أرنيط حياته بحياة بلاده فترة طويلة من الزمن على مثل هذا النهج الرائع الغصب .

والحقيقة أنه أجاب اناء ذلك على كثير من الأسئلة التي كنت أريد أن أسالها له ، لذلك فقد حرصت على ألا أقاطعه إلا في القليل النادر مستوضحا بعض ما غمض على من جوانب حياته وكماحده ، ورغم ذلك فقد بقيت في جميعي أسئلة كثيرة لم أنرد في إلتانها عليه ، ولم يرد في إلتانها عليها ، وهاكم الأسئلة والأجوبة لملها نسهم في إكمال المأوجه المربصه التي رسمها الدكتور مندور إلتانها وثقافته وإنتاجه وأفكاره . .

✽ أليست لك محاولات في الكتابة الفنية بالإعلاء التي تراكك المروف في الزمن والدراسه الأدبية ؟

— لي محاولات بدائية في قول المصور في أوائل المرحلة الجامعية ، أذكر منها هذين البيتين الفزليين :

« احسان » كم كابدت فيك مصائبها  
لم يلقها في المصومين خلافي  
كم طفت شجرا على بك التقى  
والبرد قاس والرياح سواقي  
وكان غزلا صادقا في فتاة أحببتها بالعمل في ذلك الحين ، وكانت تلميذة في مدرسة اجنبية ، وذات يوم ألت إلى بورقة رسمت فيها دائرة وكتبت فيها باللغة الإنجليزية « حبى لك مشسل هذه أسرار . لا ينتهى » .

وأطلعت ابن عمي على الرسالة وكان مهندسا . فما كان منه إلا أن قال :

« يس أوعى ألتت رخرة تكون دائرة »  
فأظفنتي هذه البكنة الواقعية القاسية من ذلك الحب الأفلطوني العظيم .

في حياتنا ، ثم لا يسانى بالفلسفة الاشتراكية .  
 وازدياد إيماني بها كلما ازدادت معرفة بواقف  
 مجتمعنا أثناء عمل في الصحافة والمحاماة والبرلمان ،  
 وبحكم تشأني الرفيعة واستمرار صلتني الوثيقة  
 بالريف وأهله ، وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة .

### ❖ وما القيم التي حافظت عليها خلال هذه المراحل الثلاث ؟

— حافظت على القيم الإنسانية العامة والقيم  
 الجمالية ، ولكن المسألة أصبحت مسألة موازنة بين  
 مختلف القيم . فأغفال القيم الجمالية يخرج الأدب  
 عن طبيعته كادب ، ولكنني اهتمت بالمشغول إلى  
 جوار القيم الجمالية ، وأحيانا أعطى للمضمون  
 أولوية على التقييم ، وقد ظهر هذا الاتجاه في كثير  
 من مقالاتي ، وإن كنت لسوء الحظ لم أجمع من كل  
 هذه المقالات المتناثرة التي تعد بالمئات إلا ذلك  
 العدد القليل نشرته في كتاب « قضايا جديدة في  
 أدبيات المعاصر » ، وأرجو أن أتكمّن من نشر ولو  
 مختارات من المقالات التي تمثل هذه المرحلة الهامة  
 من حياتي كناقده .

### ❖ كيف يرى الصلة بين الأدب والسياسة ، وهل يرى أن للأدب وظيفة سياسية ؟

— للأدب وظيفة سياسية ، ولكنه لا يؤدّيها  
 بأسلوب مباشر ، ولا انقلب إلى مجرد دعاية سياسية .  
 فوظيفته الأدبية في التطوير السياسي أن يستخلص  
 القيم المحركة التي تكمن خلف مظاهر التطور المادي  
 والاجتماعي للحياة ، وهو يكشف عن هذه القيم  
 الكامنة يحيلها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع نحو  
 مزيد من التطور في نفس الاتجاه .

ومعنى هذا أن الأدب انعكاس لواقع الحياة  
 وتطورها ، ولكنه ليس انعكاسا سلبيا ، بل انعكاسا  
 إيجابيا ، فهو يرقّد ثانية إلى تلك الحياة ليبحث  
 خطأها ، ويدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم ،  
 وبذلك يأخذ من الحياة ، ثم يعطيها أكثر مما أخذ ،  
 وهذا هو المفهوم الديالكتيكي للفلسفة الاشتراكية  
 بالنسبة للأدب ، وهو يختلف عن المفهوم الميكانيكي  
 للاشتراكية ، الذي يعتقد أن التطور المادي للحياة  
 هو الذي يطور الفكر في حين أن الفكر لا يمدد لهذا  
 التطور ولا يسبقه ، فهو يضع الفكر في موضع  
 الذنب لا الرأس ، بينما المفهوم الديالكتيكي يجعل

خاصة لأنه الفن الأدبي الذي يعتبر أكثر جمالية من  
 أي فن أدبي آخر ، حيث يصيب الأدب في هذا الفن  
 أو ذاك مضمونا إنسانيا معيناً قد يرضى عنده  
 الناقد وقد لا يرضى ، أما الشعر فمن الممكن أن يعتبر  
 فنا جماليا خالصا ، والجعل له أكبر قيمة  
 فيه .

وهذا الاتجاه واضح في مجموعة مقالاتي الأولى  
 التي نشرتها في « الثقافة » و « الرسالة » ، ثم جمعتها  
 بعد ذلك في كتابي « في الميزان الجديد » ، حيث  
 فصلت رأيي فيما أسميته « بالشمع الممهور » ،  
 وفي القيم الجمالية في أشعر ، وهذه النظرة  
 الجمالية متغلغلة كذلك في الرسالة التي كتبها  
 للدكتوراه عن « التيارات النقدية عند العرب في  
 القرن الرابع الهجري » ، وهي التي أصبحت الآن  
 كتاب « النقد المنهجي عند العرب » ، وقد رأيت أن  
 أضف إليه في طبعته الخامسة كتاب « منهج البحث  
 في اللغة والأدب » الذي ترجمته عن أكبر علماء  
 اللغات في عصرنا الحديث ، وهو العالم الفرنسي  
 « جورج مايبه » ، وعن أكبر أساتذة ونقاد الأدب  
 الفرنسي وهو الأستاذ « جوستاف لاسون » ، وحدث  
 لي أصح من لدى الغاربي ، وهو « بريس مير » ، حصله  
 منهج التاريخ للأدب ونقد عند العرب ، لعربية « أ  
 إلى حب . وكذلك الأمر بالنسبة إلى « تاريخ الأدب »  
 ومنهجها لكي يستطيع القارئ أن يوازن ويقاير  
 ويستكمل دراسته مستفيدا من تجارب الفرنسيين  
 إلى جوار تجارب أسلافنا العرب .

والمرحلة الثانية التي مرت بها كناقده هي منهج  
 النقد الوصفي التحليلي ، وهو المنهج الذي صدرت  
 عنه في الثلاثة عشر كتابا التي اهتمت لمعهد الدراسات  
 العربية العليا ، فقد التزمت فيها أسلوبا علميا  
 محايدا يهدف إلى الوصف والتحليل والتعريف  
 والتفريق أكثر مما يهدف إلى التوجيه .

### النقد الأيديولوجي

وتأتي بعد ذلك المرحلة الثالثة ، وهي مرحلة  
 النقد الأيديولوجي ، وهو يقوم على منهج يحدد  
 طبيعة اجتماعية محددة للأدب والفن ، ويصدر الناقد  
 في نقده عن عقيدة ، أو على الأصح الاتجاه المكري  
 والفني .

وقد دفعت إلى اعتناق هذا المنهج نتيجة لاهتمامي  
 بالقضايا العامة وبالنواحي السياسية والاجتماعية



العكس قوة فسانة نحو التطور والتقدم لا مجرد انعكاس آلى لذلك التطور .

**\* الى اى حد وفق ادبنا المعاصر فى تحقيق هذا الدور فى التطوير السياسى لمجتمعتنا ؟**

— لا شك ان الاتجاه النقدى فى الادب بمنسونه المختلفة كان له اثر كبير فى نشر الوعي بضرورة التغيير واردة التغيير فى مجتمعتنا ، ولكن الادب لم يقد بدوره بعد فى مرحلة البناء التى بدأناها كما قام بدوره فى مرحلة التمهيد للهدم الذى تم فى اعمدة المجتمع القديم الفاسدة .

و اما التمس المصدر للادب فى ذلك ، لان مرحلة البناء بعد الهدم لم تتطور بعد فى قيم اخلاقية واجتماعية جديدة تدعو الى الثقة والاطمئنان بالدرجة الكافية ، بحيث يمكن ان يتحول الادب تلقائيا من الواقعية النقدية الى الواقعية البناءة ، الى الواقعية التى لا تبحث فقط عن مواطن الضعف والفساد ، بل تبحث ايضا عن مواطن الثقة والتفاؤل ، وتبحث الاطمئنان فى قدرتنا على النهوض بعبء التغيير باسم أسلوب وأسرع وقت ، ونسعى حيا ، والبناء كما هو معلوم اشقى وطول مدى من العمل والتفويض .

IVE

الافلاطون الشاعر

**\* من النقاد الذين تلمذت عليهم او تأثرت بهم سواء من العرب ام الاجانب ، وما اهم مآثره من كل منهم ؟**

— من العرب القدماء اعجبت وتأثرت بابن سلام الحمقى ، والامدى صاحب « الموازنة بين الطائفتين » ، وعبد العزيز الجرجاني فى « الوساطة بين المسمى وخصومه » . وهؤلاء النقاد الثلاثة اعتبرهم اعمدة النقد الجمالى السليم فى تراثنا النقدي كله . كما تأثرت بمبدى القاهر الجرجاني فى اهتمامه البالغ بنقد اساليب التعبير اللغوى وتراكيبه ، وفى رأى انه اهتم الى على التراكيب والاساليب بفهمهما الاوروبى الحديث .

ومن المحدثين اخذت عن طه حسين تدقيق النصوص الشعرية بعد اجادة فهمها باعتبار ان الحكم على الشيء فرع عن تصوره . وتأثرت بالنقاد فى اهتمامه بالوعى الفكرية اى المضمون الانسانى للعمل الادبى الفنى ، وتأثرت بميخائيل «يمعة» فى

كتابه « القربال » من حيث الفطنة الى الحاجات النفسية التى يشبعها الادب ، كحاجتنا الى الموسيقى والى التعبير عن الذات والى القيم الجمالية النابعة من اللغة .

وان كان تأثرى الاكبر فى الحقيقة هو باستاذة السوربون ، وبالنقاد الغربيين ، وبخاصة الفرنسيين منهم ، وكذلك بملءا الجمال والنفس الفرنسيين من امثال البير باييه ، وبلوك ، وشارل لال ، ثم كبير استاذة الادب فى فرنسا جوستاف لانسون ، الذى وان لم اتملمذ عليه وهو حى ، الا انى تلمذت وتأثرت بمؤلفاته ، وبخاصة كتابه الدسم الصيق عن تاريخ الادب الفرنسية ، وعقاله عن منهج البحث فى الادب .

ومن الصعب ان يحصى الانسان مصادر تأثره فى الثقافة والادب الاوربية ، فانا قد تأثرت تأثرا اساليا عميقا بالاغريق القدماء وتقديسهم للجمال ، حتى رحلت وانا شاب اسلم على ما اذا كان الاثينيون قد قاتلوا عن طرودة عشر سموات كاملة ، ذلك انفال المرير الذى تمضى عن ملجس «هومروس» سيم اختطف «ريس» امير طرودة للحسماء ميا . «شند» امرأة ، ام ان هيلانة كانت مجرد «مير» محال . ان النقاد قد دار للاستحواذ على هذه الحفلات او فقدت .

وكان لافلاطون وقع السحر الشعري على نفسى ، وما زلت انظر لافلاطون كشاعر اكثر منه فيلسوفا ، وكنت فى شبابه انفر من ارسطو وتفكيره العقلى انجاف ، واعتبر سيطرته على عقول البشر قرونا طويلة ، وبخاصة خلال القرون الوسطى ، كبة تاريخية كبرى جمعت الفكر الانسانى ، وحولته الى جدل وسفسطة واستخفاف فى تفتيت الكليات و « التفصيل » فى جزئياتها . وقد عبرت عن هذا الراى فى كتاب « النقد المنهجي » ، وانتهيت الى ان منطق ارسطو لا يساعد على كشف حقائق جديدة ، بل يكفى بتعليم وسائل التعامل فى الحقائق المعروفة عن طريق الاقضية والمقولات وما اليها ، واستنتاج احكام جزئية عن طريق القياس ، او على الاصح يساعد على الوصول الى احكام تطبيقية تفريعية على الحقائق المعروفة ، ولا يساعد على كشف حقائق جديدة .

الكتب والحياة « عند حديثه عن « رسالة الفقراء »  
 لأبي العلاء الممرى ، من أنه لم يسبقه في الرحلة إلى  
 العالم الآخر غير « لوسيان ، أنشاعر الروماني ،  
 فاندعشت لهذا التأكيد لأنى كنت أعلم علم اليقين  
 أن تنيل الرحلة إلى العالم الآخر أقدم من لوسيان  
 وكل شعراء روما ، لأن الأساطير الإغريقية سبقت  
 إلى وصف رحلة « أوفريوس » إلى العالم الآخر بعدنا  
 عن روجنه القديسة ، ثم وصف هو مبروس لرحلة  
 « أوليس » بطل ملحمة « الأوديسة » إلى العالم  
 الآخر أيضا ، بل وعند الرومان أنفسهم سبق  
 « فرجيليوس » « لوسيان » في وصف رحلة إلى العالم  
 الآخر في ملحمة الشهيرة « الإنيادة » .

و كنت في تلك الأيام أقوم ببحث عن أبي العلاء  
 الممرى وقلسته وشعره وتشاؤمه و « رسالة  
 الفقراء » بحكم على بالتدريس في الجامعة ،  
 فعلقنت على زعم الأستاذ العقاد ، وقلت أن فيه  
 قصورا لا يبيح لكاتبه تعميقا وتأكيذا كالمذيعة ،  
 بهاج العقاد هجاء شديدا ، ورد في « الرسالة »  
 على مقال مبديا دهشته من ظهور غلام يدعى  
 « مندو » ، « غطور » يدعى العلم ويجرؤ على  
 « الحق » .

الامر في كل شأن ورد من الوب حتى  
 صدر إلى مفكرين كمنهج الأستاذ العقاد العام في  
 التفكير والكتابة . حيث أخذت عليه التأكيدات  
 احازمة المسرفة التي تحتاج إلى استقراء كامل قبل  
 الجزم بها وأنا أعلم أن التفكير العلمي السليم يأبى  
 التعميمات التي لا بد أن يتسرب إليها الخطأ ، لأن  
 أحدا لا يستطيع أن يزعم الإحاطة بكل شيء ، كما  
 أوضحت أن منهج العقاد الفكري منهج جدلي كثيرا  
 ما ينهض على أقبسة فاسدة لمجرد اللجاج في  
 الجدل ومحاولة الانحلام لا الانتقاع .

ولضراوة ردود العقاد على ، واستهسانته بأمرى  
 كناقشه لم يالغ اسمه بعد ، انسقت أنا الآخر إلى  
 شيء من الوحشية في النقاش ، حتى كتبت ردا  
 عنيفا على الأستاذ العقاد بعنوان « جورجيساس  
 الممرى » .

### المنهج النقدي

وتطرقنا الخصومة مع الأستاذ العقاد إلى جدل  
 ومناقشات حول المنهج النقدي ، حيث أخذت على  
 العقاد ومدرسته أنهم يريدون أن ينزلوا بالآداب

وأنا أخذ أفكر الإنسانى يسترد قدرته على  
 كشف حقائق جديدة بعد أن تحول ، عن طريق  
 يكون الانجيزي وديكرات الفرنسي ، من المنطق  
 الشكلى لأرسطو إلى المنطق الاستقرائى الذى يعين  
 على الكشف عن حقائق جديدة في فهم الحياة  
 والطبيعة ، واستكناه قوانينها والقوى الدافعة  
 فيها ، وطربت كذلك بعودة البشر إلى استلهمام  
 القلب والخيال لحقائق الحياة والطبيعة بعودة  
 الرومانسيين إلى أفلاطون وتخليهم عن أرسطو  
 والكلاسيكية التي تملكت عليه .

وكذلك اعتبرت « برجسون » استمورا لمنهج  
 الاستكناه الداخلى الذى أحس أننى كنت أصدر  
 عنه في المنهج الجمال للنقد الذى أمنت به وطبقته  
 فى مطلع حياتى .

### \* ما أهم المارك الأدبية التي خضتها ؟

— فى عام ١٩٤٢ وما تلاه خضت ثلاث مصاركة  
 هامة . الأولى معركة نفوية مع الاب أستاذ  
 الكرمل حول « عشر ب » وعشر على ، وهى معركة  
 كبيرة رغم انطلاقها من نقطة صغيرة . . . تطورت  
 إلى بحث طويلا فى فقه اللغة ، ثم إلى « المارك  
 الكرمل على شيء من الدراية باللغة البر . . .  
 القديمة ومنهج فقه اللغات الكلاسيكية »  
 وكنت أنا عائدا حديثا من أوروبا والجمعية مليئة  
 بالدراسات اللغوية نتيجة لاهتمامى بها طوال  
 السنوات التي قضيتها فى السوربون فى دراسة  
 فقه اللغات القديمة واللغة الفرنسية . وكنت قد  
 عدت من فرنسا بمكتبة كبيرة فى علم اللغات  
 وعلم اللسان ، وهى المكتبة التي أهدتها أخيرا  
 لمكتبة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية ، وكانت  
 معلوماتى متطورة متمشية مع أحدث مكتشفات علم  
 اللغة وفقهها ، فكانت كفترة واضحة الرجحان مع  
 هذا العالم الفاضل ، وظلت هذه المعركة فى حدود  
 الموضوعية الخالصة .

### معركة عنيفة مع العقاد

ولم أكد أفرغ من هذه المعركة اللغوية حتى  
 ابتدأت المعركة الكبرى العنيفة مع الأستاذ عباس  
 محمود العقاد . ابتدأت المعركة حول جزليات مثل  
 ما أكده الأستاذ العقاد فى كتابه « مطالعات فى

واتسمت هذه الحركة اتساعا كبيرا ، ودخل فيها بعض الرقصاء الذين حاولوا محاربة هذا التجديد الشعري بأسلحة خسيسة مثل سلاح الاتهام بالشيوعية ، بل وباليهودية أيضا .

وأهم ما أوضحته في هذه الحركة أن للشعر الجديد موسيقاه القائمة على التفعيلة ، وله أسلوبه في التعبير الشعري الجديد الذي يجمع بين الواقعية والرمزية دون أن تسلبها طابعه الغنائي . وهز بذلك تركيبة شعرية دقيقة معقدة تجمع بين الرمزية والواقعية والغنائية وضرب جديد من الموسيقى ، توقفت أن تألفه أذاننا على نحو ما ألقت الموسيقى الغربية المتعددة الأنغام والألحان التي لا يحتل فيها الإيقاع مكان الصدارة ، بالرغم مما لقيته هذه الموسيقى في بادئ الأمر من مقاومة ، ثم لم تلبث الأذان أن ألفتها وأحببتها ، بل وفضلتها أحيانا كثيرة على الإيقاع الجسدي الذي يظلب على موسيقانا الشرقية .

### ● مجلة النقد

وبعد أن أخذ يظهر ، بل ويسيطر ، منهج التمسك بالأسلوب القديم في النقد ، وهو المنهج الذي يزل الحركة الشعرية الحديثة الأدبية والفنية اهتماما لا يقل عن الاهتمام الواجب باقيم الجمالية في الأدب ، أزعج هذا المنهج بعض الذين رأوا فيه اتجاها سياسيا واجتماعيا أقلقهم وقص مضاجعهم ، فانبسروا نفر لمحاربتهم باسم الفن وحرية وقيمة الجمالية ، والف الدكتور رشاد رشدي جماعة من تلاميذه ومساعديه في قسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب لمحاورة اتجاها هذا . وإذا بعدد كبير من زملائي وأصدقائي انتقاد وأسائدة الأدب في الجامعات يفسدون ندوة في بيتي ، وردنا فيها على الاتجاه التخريبي لرشاد رشدي وتلاميذه ، وسجلنا ما دار في هذه الندوة من مناقشات ونشرونها في جريدة « الجمهورية » فكانت كالصاعقة التي أهلكت خصوصنا .

وبالرغم من الدس السياسي الذي استخدم في هذه الحركة فقد انتصرنا في النهاية ، بانتصار الفلسفة الاشتراكية الشعبية انتابها من الثورة والمؤيدة لها ، وأصبح رشاد رشدي نفسه ، فضلا عن أتباعه ، يعترف اليوم ، بل ينادي ، بالوظيفة الاجتماعية والأخلاقية والإنسانية للادب والفن .

إلى مستوى الوثائق النفسية ، فيصبح مهم كنفاد استخلاص العقد النفسية للشاعر أو الأديب من إنتاجه الأدبي ، وبذلك يتحول الناقد منهم إلى باحث نفسي لا ناقد أدبي له منهجه الخاص بعمله باعتبار أن الأدب شيء قائم بذاته له منهجه الخاص ، وفن جميل ، ووعاء لقيم إنسانية وأخلاقية واجتماعية تكتسب وجودها المستقل عن صاحبها .

● وعندئذ دخل هذه الخصومة الأستاذ محمد خلف الله أحمد ، وكيل جامعة عين شمس الآن ، وكان وقتها مدرسا معي بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية . واستمرت المناقشات بيني وبينه حول المنهج النفسي والمنهج الجمالي عدة أشهر .

وأخذت هذه المناقشات تتورق في وقت لاحق بيني وبين العقاد ومن يتجهجون نهجه كالأستاذين سيد قطب وطاهر الجبلاوي وغيرهما ممن اعترضوا على اهتمامي بالشعر الميموس وتفضيل لشعراء المهجر ولقت انتظري إليهم على نحو مدو لأول مرة في المحفل . أحسب في تاريخنا الأدبي الحديث **دورا** المعقول بالاستاذ العمد ، مكرور على من سبقوا من شعرائنا العرب في المشرق رغم وجود أمثال الاسماء العقاد بينهم وقد جمعت منظم هذه المقالات في كتابي « في الميزان الجديد » .

### ● معركة الشعر الجديد

وشغلتنى الممارك السياسية الوطنية زمانا طويلا على نحو ما قصصت عليك ، فلم أخض معركة أدبية كبيرة أخرى إلا عام ١٩٥٦ ، وكانت حول الشعر الجديد وهل هو شعر خال من الموسيقى ، أم له موسيقاه الخاصة وهي من نوع جديد لا تقوم على إيقاع الطيرول مثل موسيقى الشعر العمودي . ود تدخل الأستاذ العقاد في هذه المعركة أيضا وأنكر وجود أي موسيقى في الشعر الجديد ورفض اعتباره شعرا ، وكان - رحمه الله - يحول القضايا التي ترسل إليه في لجنة الشعر بالجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، إلى « لجنة النشر للاختصاص » .

## ❖ لك مدة طويلة لم تغض مثل هذه المعارك الأدبية المثمرة ؟

— نعم ، ولكن ليس هذا لضعف في الحيوية أو نهات في الحافز ، فقلبي يثر ، ولكن لتضييق مجال النشر في الصحف اليومية أمامي . وقد تحملت الكثير من الإهانات الماسة بكرامتي لكي لا أخلى عن المبرر الصحفي اليومي وأطّل أودى واجبي في الميدان الذي كرسيت له حياتي .

وقدمت اقتراحا للمجلس الأعلى للفنون والآداب بإنشاء مجلة للنقد ، أناقش فيها القضايا الكبرى للأدب والفن التي لم تتجاوز بعد في حياتنا الأدبية ، وكتبت مذكرة طويلة بهذا الاقتراح ، ولكن أحدا لم يستجب رغم مرور الشهور ، ورغم النشاط الكبير في مجالات النشر المختلفة .

### تصفية الحساب

❖ يرى البعض — وأنا منهم — أنك خلال السنوات الأخيرة لم تعد تصيف إضافات ذات قيمة كبيرة إلى حركتنا النقدية على نحو ما فعلت في مطالع حياتك الأدبية ، ما ودك على هذا الانهاك ؟

— في السنوات الأخيرة ركزت اهتمامي على الأدب الدرامي ، وأظن أنني أسهمت في تصحيح المفاهيم الدرامية ، وربطت الأصول الدرامية بأهداف الأدب ووظائفه ، ووضحت أنها ليست قيما لذاتها ، وإنما هي مجرد وسائل . وحللت مشكلة الجدول حول الشكل والمضمون بأن الشكل في خدمة المضمون ، وهذا مفهوم جديد في النقد الأدبي ، وقلت أنه ليس هناك ما يمنع من أن تميز المبادئ والأشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة والمنحاح في توصيلها إلى النفوس والنفوذ بها إلى قلوب الناس وعقولهم .

وقد أيدت هذا الرأي بثلاثة مقالات طويلة تعتبر أبحاثا عن تطور الفن الدرامي في العصر الحاضر في العالم على أساس من تطور مفهوم وظائف الأدب وأهدافه منذ ظهور ما يسمى بالاشترك ، أي الاستطلاع الدرامي ، حتى المسرح الملحمي ، والمسرح الوجودي ، وأخيرا مسرح اللامعقول ، وقومت كلا من هذه المذاهب في ضوء ما تحققه للإنسانية من مكاسب أو ما تلحقه بها من أذى .

ونشرت هذه المقالات في أعداد يوليو وأغسطس وسبتمبر من مجلة « المسرح » وميزان « تصفية الحساب » ، أي حساب الأصول الدرامية وتطورها بتطور الوظائف والأهداف . وبالرغم من أنني لم أفصح عن هفتي من تقديم هذه الدراسة التي شرها وشاد رشدى نفسه في مجلته ، فإن الهدف من السهل الاحساس به ، وهو تبرير وتعزيز اتجاهي نحو تركيز الاهتمام الأكبر على مضمون الأدب والفن ، وهو بالطبع المضمون الذي يخدم الحياة والإنسان ويتمشى مع انفسلة السياسية والاجتماعية التي ارتضاها شعبنا ، بدليل أن تطور المضمون والأهداف أدى إلى تطور الشكل الفني والأصول الدرامية الخالصة ، فالشكل تابع لا متبوع ويكفي أن يسه في إبراز المضمون وأيضاله إلى الناس .

❖ هذه هي الخلاصة التي يسهل الخروج بها من حساب الأصول الدرامية ، أي الشكل المضمون للدراما ، وهي أكبر رد غير مباشر على ما يعرضه الدكتور الأيديولوجي الحدد ، وإن لم يجدد في صياغة المسألة المعركة أو الحرب الأدبية بالقيمة بالصلاح .

ومما عرفت ، قد اجتمعت بسببي الوصفي التحليل العلمي الحالي حتى اليوم ، مقيما فاصلا بينه وبين منهج الأيديولوجي الذي استخدمته في مجال جماهيري خطير كمجال الأدب المسرحي والفن التمثيلي ، ولا أدل على ذلك من أنني استخدمت هذا المنهج الوصفي في دراستي للقائد المعاصرين أنفسهم سواء كانوا ممن اشتبكت معهم في معارك أم لم اشتبك ، إذ جعلت وكدي في هذه الدراسة هو التعريف العلمي المحايد باتجاهات وجود هؤلاء انتقاد منذ حسين الرصافي حتى العقاد ، والملائي ، وشكري ، وميخائيل نعيمة ، ويحيى حقي ، ولويس عوض . وذلك في كتابي الأخير « النقد والانتقاد المعاصرون » .

وأنا أعلم أن هذا المنهج العلمي الهادي لا يلتفت إلى انظار مثل المنهجين الآخرين اللذين استتبها معارك ونزلا استلفتنا الأنظار ، وأولهما بعض الناس أنني كنت أكثر حيوية وإضافة للحركة النقدية متى في فترات أخرى اشتغلت فيها بالنقد العلمي الهادي ، أي الوصفي التحليل الأكاديمي مثلما فعلت في

الثلاثة عشر كتابا التي نشرها الى المعهد العالي  
للمدراس العربية .

## الادب وفنونه

✽ بالمناسبة ، ما الكتاب الذي تعمل فيه حاليا ؟

- في الحقيقة انا مرهق بلجان القراءة الفنية  
للفرق التمثيلية المختلفة ، مثل فرقة المسرح العمالي  
والمرح اقنومي ، والمرح الكوميدى ، حيث اقرا  
لهذه الفرق الثلاث عشرات المسرحيات الجديدة كل  
شهر واكتب عنها تقارير وافية ، مما يستتعد  
الكثير من وقتى وجهدى .

ومع ذلك فلا استطيع اكمال قراءاتى الخاصة ،  
اى الكتب التي اقروها لاستكمال ثقافتى الخاصة  
بسميتها بصفة مستمرة ، واعداد محاضراتى في  
المعاهد والكليات المختلفة .

ومن سوء الحظ ان التقارير التي اكتبها عملا  
اقروها من مسرحيات ، لا تنشر مع ان بعضها ، او  
معظمها ، يتضمن نقدا تطبيقيا لنسبا ولوجيه  
الحركة الادبية بامة في بلادنا ، وبصفة خاصة  
باسميه ابحار حمارى حمارى .

وفضلا عن ذلك اعمل عملا شاملا في  
لجنة الترجمة بالمجلس الاعلى ، في  
والاداب ، وهي اللجنة التي  
ترجمتها الى العربية ، وتخصصت في  
الآخري التي يقترحها رجال الادب واساندة  
الجامعات ، واشترك في ترجمة بعض هذه الكتب ،  
واراجع ترجمة بعضها الآخر ، ثم في فحص جميع  
هذه الكتب قبل تقديمها للطبع .

واقوم ببش هذه المساهمة بالنسبة لمؤسسات  
الشتر المختلفة ، وبخاصة الدار المصرية للناثيف  
والترجمة ، التي تحيل على كثيرا من الكتب  
والزلفات لمحضها وكتابة تقارير عنها قبل نشرها ،  
وارامع العديد من المسرحيات تسلسيلة روائع  
المسرح العالي واكتب مقدمات لبعضها تعتبر  
دراسات كاملة للمسرح ومؤلقتها وانتاحه الادب  
بشكل عام .

كل هذه الاعمال التفصيلية تكون في مجموعها  
عملا ضخما مجهدا ، وان يكن مبعثرا غير مجسد  
امام اليفاز . ومع كل هذا فانا لا انسى نفسى ولا

واجبى في مواصلة التأليف لحسابى الخاص .  
كنت قد ابتدأت في المعهد العالي للدراسات  
العربية بحثا طويلا عن الادب وفنونه قسمته على  
سنوات ، درست في السنة الاولى نظرية الادب  
واقسامه الكبرى الى فئز شاعرية وفنون نثرية ،  
وفصلت القول في فنون الشعر وخصائص ومقاييس  
كل فن ، وهى الفن الملحمى ، والفن الدرامى ، والفن  
الفنائى ، والفن التعليمى .

وفي العام الثانى درست فنين كبيرين من فنون  
النثر ، وهما فن المسرحية بمقوماته واصوله الفنية  
واهدافه وتطور ذلك كله عبر المصور ، وفن النقد  
من حيث مناهجه المختلفة ووظائفه .

وفي العام الثالث ، وهو العام الماضى ، درست  
الفنون القصصية الثلاثة المختلفة ، وهى الرواية .

والقصة القصيرة ، وما يسميه الفرنسيون بالقصة  
الاخبارية ، وراند هذا الفن الاخير في القرن التاسع  
عشر هو « بروسيير ميريه » مؤلف « كارمن »  
و « كوكليا » ، وناقشت الرايين المتصارعين الآن في  
بلادنا حول بشاة الفن القصصى في ادبنا المعاصر ،  
« كوكليا » هذه المنشاة نتيجة لتطور بعض الكتابات  
التي لها ، باب الطابع القصصى مثل الملاحم  
« كوكليا » ، وما « كوكليا » ، م انا جدا جدا  
بمفهومه التكنيكى الدقيق عن الفريين على نحو ما  
أخدا من المسرحية دون ان نزع انه نشأ في  
العربية تطورا عن بعض الفنون الشعبية التي تشبهه  
في التمثيل من قريب او بعيد مثل خيال الظل  
والاراجوز .

وفي عزمى ان انشر هذه الدراسة اما في الطبعة  
الثانية لكتابى التي نشرته متضمنا الحلقين الاولى  
والثانية من هذه الدراسة بعنوان « الادب وفنونه » ،  
: نشرها في كتاب جديد يعتبر جزءا ثانيا لكتاب  
الاول ، بعد ان اضيف اليه ما اقوم به الآن من  
دراسات حول بعض الفنون الادبية الاخرى مثل فن  
المقالة ، وفن الخطابة ، ومقومات كل منهما من  
التأحيين الفنية واللغوية .

واترجم الآن كذلك مجموعة من الغشعر الرومانى،  
وقد سبق ان ترجمت مجموعة من القصص الرومانى  
ايضا ونشرتها بالفعل .

## تذغرة الأواح

✧ ما رأيك بشكل عام في حركتنا النقدية المعاصرة ؟

— عيب النقد الحالي كله انه لا يقوم على فلسفة او حتى فلسفات متصارعة ، وحتى الآن ليست لدينا مجلة واحدة تمنى بالتأيا العامة الكبيرة المتعلقة بفلسفة الادب والفن ووظائفهما ، وبدون وجود تلك الفلسفة كأساس و « فرصة » خلفية لن يستقيم النقد التطبيقي ، ولن نستطيع ارساءه على اساس قيم ومعايير كبيرة . ورغم يندى بعض البذور التي تصلح أساسا لمناهج عامة في النقد ، كبذور المنهج الجمالي والمنهج الوصفي والمنهج الأيديولوجي ، فانه لم تتبلور حتى الآن مدارس كبيرة حول أي من هذه المناهج .

وفي اعتقادي انه لو أتبع لي منبر أستطيع من خلاله أن كافح في سبيل دعم الخط المنهجي في النقد ، فلربما أستطعت أن أجمع حول هذه الفكرة مدرسة تستطيع أن تنهض معي وبعدي ببعثها الخضير .

حقيقة الا عن طريق الرضا الداخلي والاطمئنان الى هزيمة الشر والفساد والسخرية منهما . وهذا المفهوم الخاطيء ورنه عن المسرح الكوميدي الغابر الذي كان يشسبه الزعزعة لأجساد البساس لا أرواحهم .

## الاحترام لا الحب

✧ هل تستطيع أن تعرف النقد الأدبي في كلمات قليلة ؟

النقد الأدبي هو فن تمييز الأساليب ، على أن نأخذ لفظ الأسلوب بمفهومه الأوربي الواسع عندما نقول إن الأسلوب هو الرجل نفسه ، ووظائف النقد هي التفسير والتقييم والتوجيه . . ومن الممكن أن يصبح النقد مشاورة في خلق العمل الأدبي نفسه بأشياء مفاهيم ، وإبراز أهداف ، وتحديد قيم قد تكون كامة في العمل الأدبي أو مستتكة في باطنه .

✧ أخيرا . . ما المصالح التي بوجهها للنقاد الناشئ ؟

— سرادق النشر من النصوص ، واستخدم اسمع لا سرور ولهم الآداب والفن وتقييمهما ، وإلحاحه بقرائه بالتصميم قبل كتب النقد والدراسات ليستطيع بعد ذلك أن يقيم من نفسه ناقدا عسلي النقاد أنفسهم قبل أن يثأر بهم ويغنى فيهم ، ولكي يحتفظ بأصائله الخاصة .

وأنصحهم بالنزاهة والشجاعة وتفضيل الحق على أي اعتبار آخر ، فالصديق الذي يفقد الإنسان لأنه تمسك بالحق صديق مفقود على كل الأحوال إن قريبا أو بعيدا . وأما الصديق المصلب فهو الذي لا يفضيه الحق بل يرضيه .

وفي اعتقادي دائما أن الناقد الناجح هو الذي يحظى باحترام الأدياء والقراء أكثر مما يحظى بحبهم ومودتهم ، وأنا أفضل دائما الاحترام الملقى عسلي الحب المهدد دائما بالزوال ، والاحترام شعور أقوى وأصلب وأبقى من الحب ، كما أنك تستطيع أن تحظى بالاحترام لا من أصدقائك فحسب ، بل ومن خصمك أيضا . وخير للإنسان أن يكون محترما من أن يكون محبوبا لدغائره العكسية والغلبة .

## ✧ ما أهم المشكلات التي تواجه مسرحنا ؟

— من حيث الاتساع هناك نهضة انهيبة هي حركتنا المسرحية ، نرجو أن يوفق إلى تحويلها إلى نهضة راسية أو كيفية لا كمية فحسب . وفي رأيي أن تنظيم الحركة المسرحية كله في حاجة إلى إعادة النظر ، والاهتمام باختيار النصوص الأصلية بواسطة أناس على دراية ونزاهة وليست لهم مصالح شخصية .

ومن ناحية التأليف ، التوجيه قير سليم ، والرؤية الفنية والجسمانية والوعي بأهداف المسرح ووظائفه ما زالت غير كافية ورابعة تحت روائب الماضي حين كان فن التمثيل مجرد تجارة رابحة . وكان الاهتمام بالجمهور أكثر من الاهتمام بالقر داته ووظيفته الاجتماعية والفوقية والتهديبية .

فالمسرح الكوميدي مثلا لا تزال الفكرة المسيطرة عليه هي إثارة الضحك بأية وسيلة غالية كانت . رخيصة ، والظن بأن هذا الضحك يروج عر الجمهور في حين أن مثل هذا الترويج لا يحدث

# حاملات

فن  
القرن  
العشرين

بقلم الدكتور  
فاطمة موسى



شخصيات كثيرة ، بالأحرى تاريخية لها حياتها خارج خشبة المسرح ، وقد اطلع هذا الاتجاه مداه في التفسير الفرويدى لشخصية حاملات وقد نشره أرنست جونز للمرة الأولى سنة ١٩١٠ ، ثم نقله وزيدته في مناسبات عدة حتى ضمنه كتاباً بعنوان حاملات وأوديب ( ١٩٤٩ ) ، وعلامته أن حاملات كان يعاني من عقدة أوديب ( وملحقاتها ) من شعور بالآثم وعجز عن قتل الأم الذى قام في الواقع بالدور الذى كان حاملات في طفولته يتمتع أن يلوم به ، وقد قدر لهذا التفسير من الذبوع ما لكون نظرية كثيرين إلى المسرحية حتى يومنا هذا ، ولست هنا بعرض مناقشة هذا الأثر من جدوى أخضاع الأعمال الفنية لنهج التحليل النفسى أو تقليل الشخصيات المسرحية والرواية مرعى على سبيل التحليل ، ولكن يكفينا في هذا المجال إبراز أثر التفسير الفرويدى في إخراج هذه المسألة على خشبة المسرح وعلى شاشة السينما :

في مطلع سنة ١٩٢٥ قدم الممثل جون باريمور في لندن أول عرض مسرحي تعاملت على أساس التفسير الفرويدى ، وكان تعليق برنارد شو على هذا العمل أنها تجربة فاشلة وجسرة تصل إلى حد الوقاحة ، ولم يكن شو بانتعرج الحافظ أو ممن معجبون بشكسبير أعجاباً آمناً ، ولكنه كاتب مسرحي يرفق الفرق بين مآلهة شكسبير وعاهمه باريمور وقد نشر رأيه

لو سألنا اليوم كتبت من الأجيال عن شكسبير عن أحد مسرحياته التي ، وسطها لأجاب كثير منهم أنها هاملة بلا جدال ، فقد حظيت هذه المسألة باهتمام المتحدين والفر ، على مر العصور ، على عكس ما يصيب بوالع شكسبير الأخرى من ذبوع في فترات وأقول في فترات أخرى .

ولد وجد عدد من عمالقة الرومانسية في شخصية حاملات صدى لما يمثل في نفوسهم من حيرة وضيق ، وذهب بعضهم إلى أنه مثال حي للتمزق الرومانسى الشهير بين الفكر والعمل ، وقد وضعوا نصب أيتهام قوله الشهير :

وهكذا ألقى يورلنا الجبن  
لأذا بزممتنا المتوردة بدماء الصحة  
لقد اتيناها شعوب الفكر النقيم .

وأبيات غيرها كثيرة يخط فيها شيئاً من إفرانه لسرعة استجابتهم البسيطة لداعى الشر ( الانتقام قتل الأب ) .

وقد كان من الأثر الكيز على شخصية حاملات أن انصرف الناظر تدريجاً عن المسرح الذى احتواه ، وانفسح شمس شكسبير يدرس كما لو كان شعراً صرفاً لا شعراً دواعياً مرتبطاً بمواقف معينة لمسرح بالذات في فترة تاريخية محددة ؛ وصارت شخصياته وحاملات على رأسها تدرب كما لو كانت



وليم شكسبير

شكسبير قد عمد إلى أعداد نص قديم ( نص كيبه المعروف بـ Hamlet ) مثلا وهو نص بني على مسرحية القدم عنه ) وأن شكسبير قد أدخل تعديلات متباعدة في قلوب مختلفة ولم يراجعها مراجعة شاملة ، وبذلك يفسر دوريتسون طول هذه المسرحية وامتلاها بعدد من التناقضات كمنهجية غريبة لتحليل معنى مناهج المسرحية القديمة في مواضع مختلفة من النص التحال وقد افهم دوريتسون رايه هذا على دراسة المسرح الايزابيثي وقوف التاليف والتشكيل في ذلك العصر .

وقد رأى هذا الرأي للناقد الشاعر ت . س . اليوت ، وبني عليه مقاله الشهير عن عاملة ١٩١٩ ، الذي أعلن فيه صراحة انها بالتأكيد مسرحية فاضلة ونا ، ولعل من اهم عوامل ظهورها احتفاء الرومانسين بها :

قليل من النقاد من يسلم بأن عاملة المسرحية هي الاشكلة الاولى ، وأن شخصية عاملة تأتي في الملل الثاني ، في شخصية عاملة اغرا . كبير لذلك النوع الخطر من النقاد واعنى النقاد الذي يتجه ذهنه ببطيئة الى الخلق ، ولكنه ضغط لادعته على الإبداع بوجه ملكته الى الله . وقد كان هذا شأن جوت الذي جعل من عاملة فرز آخر ، وشان كوليرج الذي جعل منه كوليرج ، والمالب للفق ان احدا منهما لم يذكر اننا ، الكتابة عن عاملة ان مهمته الاولى هي دراسة العمل الفني ، وما كتبه كل من جوته وكوليرج من عاملة مثال لذلك العمل فقد وهبا قدرا كبيرا من البصيرة النقدية مما يفضي على كلاهما مسحة من اليقين ، إلا ان عاملة كما بصواته ليس عاملة شكسبير بل عاملة الفلاس بشكل منهما وهذا نسخة لوجهية الإبداع فيهما . فلتسبح الله على ان والتر بيتر لم يوجه اتهامه الى هذه المسرحية

صراحة في خطاب مفتوح على صفحات الجرائد بتاريخ ٢٢ فبراير ١٩٢٥ ورد فيه :

« عندما شاعمت عاملة آخر مرة في ستراتفورد على نهر الاوفن ، استغرق تمثيلها ٣٧ ساعة ، مع استراحة واحدة من عشر دقائق ، وقد هو الوقت بدون ان تشعر به بالرغم من ان الممثلين كانوا عاذيين ، وفي يوم الخميس التالي استغرق عرضك خمس دقائق زيادة ، بعد ان مؤقت المسرحية اربا لدرجة الاستثناء ، عن منظر الزمراء ٠٠١ لقد انصفت من نص شكسبير ساعة ونصفا تقريبا ملأنا بمسرحية دخيلة صاعدة من نص شكسبير وهذا منتهى الجراءة ، قد تعلمون ذلك في المسرحيات التجارية الحديثة ، اما ان تجرب هذه الطريقة على شكسبير لمسئولية ضخمة . وبخاصة ، لقد كان شكسبير مؤلفا مسرحيا عظيما ، والمثل الذي يأخذ على حالته ، نصين ، مسرحيات شكسبير يفترض في نفسه قدرة على التجااج الباهر في مهنتين يندر مثل هذا التجااج في واحدة منها فقط ، وشكسبير نفسه لم يدع في نفسه القدرة على تمثيل دور عاملة الى جانب كتابة المسرحية مع انه لم يكن رجلا متواضعا ، وقد اتلى بقرارة دور الشبح في الظلام ، اما أنت فتجرب على لعب دور عاملة وتزيد على ذلك الاختصار لث نص شكسبير ، لتضيف مادة من عندك ، وبدون حوار .. انك تستغني عن منظر الزمراء ومناظر اخرى كثيرة وتقدم لنا بدلا منها عرضا لذلك الابتشاح الجديد المسمى بقصة كوديبي .. قد جعلت من عاملة واوفيليا روميو وجوليت ، وانصفت من عندك الى دورى لايريس واوفيليا تزكك دافع حب المحامد .. وفي ان توى حكم اليهود على هذه المسرحية التي الفتها على أساس من مأساة شكسبير ، وسدفتي انظر شكسبير يالمن في امثاله ، ويجهد بل ان تقهر بل ان تقهر في الممثل وتترك له شرف التاليف وحده وسامحت في بغي رايه هذا ناتجا من غيرة اهل المهنة .. »

وما حدث سنة ١٩٢٥ في اخراج باريمور هذا قريب مما حدث في فيلم لورنس اوليفير الشهير عن عاملة ، لان لورن البطل من خلال التحليل الانسي لايدع مجالاً في المسرحية لكثير من الشخصيات الثانوية ولا للشخصيات الفرعية التي تنتظمها . فقد استغنى المخرج في هذا الفيلم عن اليوايس من اصداق عاملة الذين يشبه عمه املاك حوله ، كما استغنى عن التابع الذي يرسله بورلونوس كيتجس على لايريس في باديس ، وكلها تزكك دور الاب الماسد في المأساة وتبرز اهمية علاقة الابن بالاب لا بالام كما يذهب التحليل النفسي . كما استغنى عن فورتيراس امير الترويج التجااج نظير عاملة ( هو الآخر يسمى للانظام لقتل ابيه وسعه ملك الترويج الميموز يتحالف مع م عاملة لتحويله عن مصلده ) مع ان دوره هام في المأساة كما كتبها شكسبير لانه هو الذي يرض عرش الدنمارك في النهاية فتختم الاحداث على لغة من الاصل في بحث جديد تحت حكم امير شعاع .

وقد ظهر في مطلع هذا القرن رأى جديد عن المسرحية اثر في نظرة كثيرين من الكتاب اليها ، وذهب قائله ج . م دوريتسون الى ان النص الذي بين ايدينا اليوم يمثل الطبقة الاخيرة لعدد من النصوص المسرحية اصيل بعضها قول بعض ، اي ان



الراسي ، راسي الدولة ورأس الكتيبة مما .. في إنجلترا مثلا كان الملك في عصر شكسبير يمثل رمز النظام الكوني ومركزه الواضح للجان . بدوره في هذه الحالة شبيه بدور الملك في أوديب سوفوكليس .

ومما جعلت في هذه الحالة ليست تراجيديا انتقام من النوع الذي قلته ماصور شكسبير عن سنيكا ، وليست مأساة شاب ينفر من امه الاثمة ، او شاب يعاني من عقدة اوديب ، انها مأساة هولا ، جيما ، ولكننا أساسا مأساة دولة الديمقراطية وما يصيب جسم هذه الدولة من مرض خفي تحاول مختلف الشخصيات البعث عنه واستئصاله لتعود الصحة الى جسم الدولة او المدينة . ويرى فرجسون (١) ان الحدث يسير في خطوط ثلاثة او اقل حيوات ثلاث تنتظم كل منها مددا من الشخصيات ، وكلها تبعث عن ذلك انبعاثا ، او بالأحرى « الفراق » الظفي بهدف استئصاله ، وبهذه الجميع في اناء هذا البعث ، الشباب منهم شهداء ، والتشويخ جزء ، وفاقا على ما ارتكبوا من اثم او مازيلوا الانفسهم ولغيرهم من قيم ، وقد استخدم الكاتب ميذا تقديرا من ميسادير ارسطو لم يقم من اركان الاحتمال ما لتقطة فكرة الوحدات الثلاث وغيرها من اركان نظرية ارسطو النقدية . وهو ميذا التشابه او قل التوازي Analogy . وقد ذكره ارسطو في ممرضى الصديق عن اوديسا . وقد اضفى اليوم اساسا لفهمنا للوحدة المفيدة في اعمال شكسبير وغيره من الفنانين العظام الذين طال اهتمام الناس لهم بالنقل عن عنصر الوحدة في اعمالهم ولا يتسع المجال لتفصيل ذلك الا استاد فرجسون وغيره من المحدثين وكتاباتهم بالانجليزية متوفرة في مكتباتنا في مطبوعات حديثة النشر وقد ذكرها في المراجعة .

ويجمل القول في ان مأساة هملت معاناة لحدث يدور حول البحث عن الذات العلوية في جسم الدولة الرئاسي ، وينقسم الى المراحل الخمس التقليدية . المقدمة Prologue ، والصراع Agons ، والفرود Climax ، وتتمثل الاعقاب والتعرف ، ثم العذاب او العقاب في كل من الدولة والافراد Pathos وتؤدي الى الكنت الجملي او الرؤيا الخاضعة الى كنت الحقيقة Epiphany . ولعله من الطريف ان هذا الرأي الصادر عن علم من اعلام الارسطية الجديدة في امريكا سبق في اسمه مع النظرة الماركسية الى مأساة هملت كما تمتثل لنا في ذلك العالم الذي ساهم به الانتقاد السوفيتي في احتفال العالم بمرور اربعة قرون على ميلاد شكسبير والذي عمد مخرجوه جرجوري كوزينتسوف الى الربط بين مصير هملت والانسانية كما يمثلها شعب الضمير . ان شكسبير لا يظهر « جسم الدولة » على المسرح ولكن لاقوته فرصة الاشارة اليه بقول لايريس يصدور اولفينا من مطاردة فلها والاستجابة لعب الاشارة لا يمكن ان يخسر لتمهيدا كما يجعل عليه الناس ، فعلى اختياره سوفيل سلامة الدولة وصحتها ، فاختياره رهن بواقعة ذلك الجسد الذي يحتل منه مكان الراسي وقد عمل المخرج-الروسي على اظهار « هذا الجسد » في صورة الشعب المخرج على ما يجري من أحداث

ولم يلق راي فالة اليوت من المعارضة مثل حاكلي وابه هذا في هملت ، والواقع ان أهمية مقالة هذا من هملت ترجع اساسا الى انه كان المتناسبة الاولى التي يلود فيها نظريته عن المعامل الموضوعي . فهو يزعم ان الانفعال الرئيسي في هذه المأساة هو قود الاين من ام امة ، وان شكسبير قد فشل في الوصول الى المعامل الموضوعي المناسب لهذا الانفعال ، وفي رايه ان سبب هذا الفشل يرجع الى طبيعة مادة المسرحية سيجه لا تفلح فيها من بقايا المسرحيات السابقة عن هملت ولعل الوب كان في حكمه بل هملت مائرا برأي النحل انفسى ، الى جانب ميله الى الفهم الكلاسيكي للمأساة كما كتبها الكلاسييون الكبار وكما يكتبها هو ، ومن الكسري ان ارنست جونز في كتابه عن هملت واوديب قد اورد راي اليوت ردا على ماوجه الى نظريته من تقنيته في اساس انه غريب على عالم الادب وانك :

وقد شهدت السنوات العشر الماضية انقلابا كبيرا في فهم المدرسين لهذه المأساة ، اذ عمل الاستاذ دوفر ويلسون ناحية على رد الاعتبار للوصف والشخصيات الثانوية التي يتصرف فيها بعض المخرجين بالصف والتعديل واكتي اعتبارها كل من دوريتسون واليوت من مخططات مؤلف قديم . وقد توفر ويلسون على دراسة المسرحية في كتاب كامل (١) فصل احداها واهمية اطرافها المتنازعة ووضع في مركزها تلك المسرحية المثقلة امام الملك « الضيفة » التي تمثل اسفالي الصراع الى مستوى جديد يتميز باليقين من جانب هملت اذ كتبت جرم الملك . كما يذكر كلودويوس ان هملت يعرف سر ولا يدري بيت الانتقام فيحتمل الى محاولة اغياله بكل الطرق الممكنة ومن ناحية اخرى رايه انتقادا من الارسطية لهذا الموقف

المر في مسرحية هملت على اساس دراسة « سبب هامة » بانها مأساة لحدث ، وهم يستخدمون اولا ما كتبت عنه الدراسة العلمية للنص وما يحتويه من صور ولشذوحت لا اكتشفت الاستاذ كارولين سيرجون في دراستها الاجمالية للصور عن شكسبير ان كلا من امصاته العظيمة تمتاز بنوع معين من الصور ، وقد كتبت عن عدد كبير من صور افرعي والتفتن في مأساة هملت .

ثانيا : الدراسات الحديثة للمع الاليزابيثي ، وما كتبه الاستاذ لافوي سنة ١٩٣٦ في مكان الملك في سلسلة الوجود The Chain of Being التي صممتها في ذلك العصر ، وما بينهما من توجه الى ان مرض الملك او اجرامه ينمى في مرض الدولة وفسادا .

ثالثا : ما كتبه دراسة المسرح الاليزابيثي من انه كان في حقيقته مركبة او تشكلا رمزيا لتكون التطبيق في ذلك العصر ، اذ كان المعمار الثابت لمواجهة المسرح يرمز الى - القلعة والعرش وقوس النصر والملاج والقيصر ، وهي العناصر الثلاثة في صورة العالم في ذلك الوقت يظنها جميعا سلف او خيمة ظلت بلون السماء ، مرصعة بالنجوم وهذه الصلة الرمزية للمسرح تضمن طموحا يقربه من القوس ، ولا ننسى بهذا القوس العتيبة بل القوس الحديثة التي يحتل الملك فيها مكان

(١) Fergusson, The Idea of A Theater Anchor Book, N.Y. 1953

انظر على سبيل المثال

(1) Dover Wilson, What Happens in Hamlet 1947

منون أن يشارك فيها ، وقد عني بالذات بالتمسكه في مفتاح الأحداث عند عودة هاملت إلى السيناتور بعد وفاة والده ، وعند خروج هاملت من السيناتور محفولا على أكتاف الفرسان بطلا شهيدا بعبية جيش فورنتيراس نحية عسكرية .

### هاملت في السينما :

ويجدر بنا قبل أن نستعرض في حديث الفيلسوف الروسي عن هاملت أن نذكر أن مأساة شكسبير هذه قد حظيت في السينما باهتمام كبير يعادل شهرتها في المسرح ، ولعلها كانت أول ما صور على الشاشة من أعمال شكسبير ، ففي أرشيف السينما فيلم قديم عن هاملت صور في أواخر أيام السينما الصامتة ، وقد صور في مسرح من مساحر لندن حيث كان ممثل قديم يسمى روزيمرسون يلعب ذلك الدور طوال ثلاثين عاما ، وكان انتقاله على وشك التقاعد وقد حافظ الستين من عمره .

ثم أخذ مخرجو السينما يتحللون من قيد خشبة المسرح ، ولكن على حساب النص الأصلي للمسرحية فرائدا من يجعل من هاملت امرأة متفكرة في زى الرجال لتلعب الدور ممثلة شهيرة ،



الخالى بعد متفرق القتل الختلى ، وزفوفها طويلا على فراش الملكة الأم أس المشكلة ومصمدها تبعا لهذا السلس .

وقد تالي كورتستب باخراج لورنس اوليفير تالرا واضحا وأعلن ذلك صراحة في مقال له بمجلة الغيسام والتصوير السينمائي Film & Filming « سبتمبر ١٩٦٢ » ولكنه أكد اختلافه من ناحية أخرى « وفيلم سير لورنس اوليفير عن هاملت جيبب ال نفسا فانا شديد الإعجاب بهذا الفنان » إلا أن لي هاملت الفاص بي في قلبى ، شانى في ذلك شأن أى انسان آخر ، وهذا نتيجة للظروف التى أعيش فيها . .

ولعل من أبرز مظاهر هذا التالى استخدام كل منهما للبحر فقد استخدم اوليفير البحر كخلفية هائلة هملت الشهيرة « أكون أو

ومن يخرج القصة مركزة على أوليفيا ومصيرها إلى أن أخرج لورنس اوليفير المسرحية في السينما في أواخر الأربعينات في فيلمه الشهير ، وقد لقي فيلم اوليفير نجاحا كبيرا ، خاصة وأنه لم يرد فيما وقع فيه مخرجو روسيو وجوليت وحلم ليلة صيف في الثلاثينات من أخطاء ، لقد سبب اوليفير الخلفية من التالى وركز على عديد من الصور الرئيسية بمخرجها عن طريق وسيلة التعبير الجديدة هذه ، إلا أنه قد اتخذ من التفسير الفرويدى مفتاحا لفهم المأساة فاضطر نتيجة لذلك إلى الاستغناء عن الحكايات الثانوية وعن نظراء هاملت من الشباب من أعمال روز تروانز وجلفندسترن « الجاسوسين » وفورنتيراس أمير التروبيج الشجاعه كما أنه استخدم الكاميرا في أوضاع غامضة قد لا يرى البعض لها هذه الأهمية ، ولعل القراء يذكرون جولة الكاميرا في أنحاء المسرح

لا تكون ، هذه هي المشكلة « لأن شكسبير أثار فيها صورة الحياة كبحر من المعابد راجح الإنسان -

وقد استخدم المخرج الروس البحر في هذا الموضوع كذلك (مع فاروق حامد هو أن هاملت يعرض عن فكرة الانتحار بإرادته ، أما في فيلم أوليفر تشيخمم المصادفة في ذلك إذ يسقط الخنجر من يده نتيجة لاستغرافه في التأمل ) إلا أنه قد جعل من البحر عنصرا أساسيا في الفيلم يبدأ وينتهي به . فالبحر والصخر عناصر ثابتة في صورة التكوين تستعرضها الكاميرا بأدب ، ذي بديع ، ثم تنتقل منها إلى ظل القلعة يمتد على سطح الماء - تعود الروما في غمام الفيلم ، والبحر عنصر ثابت يهيج على الأحداث في كثير من المناظر يرى أو على الأقل يسمع صوته إذا كان المنظر داخلها .

أما فرائش الإلم الذي ركز أوليفر عليه الأسود ، فقد أبرزه المخرج الروس هنا بستانق وتوقوه ، ولكنه أبرز إلى جانبها بعض فرائش أوليفريا المراه الأخرى في الملبسة ، وهي أولى ضحايا جريمة العم وزلة الألام من الشباب ، وفراشها على التيفلي فرائش فنام صغير غدا لا يحبه سر ولكن يحسنه بخت وبساده صورة هاملت يذكر أوليفيا هجمها الذي أسماه الإجداد من حيث لا ندرى ، ويستخدم المخرج تذكير دوران الكاميرا على الفرائش الخالي في هذه الحجرة ، حجرة أوليفيا بعد غرفها .

وقد استغرق العمل في هذا الفيلم سنوات طويلا . انضمت المخرج دراسة عميقة المسرحية والفلسفة ، وقد كتب كوتشيتسكي مقالته سنة 1962 يقول « لا رأي أن كل من كلاسيفيكي غير ينفي العصر الحديث معنى جديدة بالمشة . لكن حين حدد وعاشه هاملت بضمين موضوعا حدثا في كسر من أجزائه . ومن الممكن أن نخرجها إخراجا أكاديميا ، ولكننا لنستطيع شكسبير . حاجة إلى تفسير جديد وأصيل ، وكل جيل يجد له « دهر » وحدا جديدا لهذه المصنعة ووجهة تارة . وكلمة « معاصر » لا تعني بالنسبة إلى عدا من الجيل الأساوية ، فانا لا أحب إخراج شكسبير في ملابس حديثة ، واعتقد أنه من الممكن بل من الواجب إخراج أعمال شكسبير في ملابس من العصر الإليزابيثي ، ولكن يهتم أن يكون فوهنا للاندريوود الشعر وصورة الإنسان حديثا وحيا تماما للمخرج المعاصر ، وقد كان شكسبير عبقريا في تعمله للتأويل ، وللطبيعة الإنسانية في كل العصور . ويؤمن أن يحترم فيلمي روح شكسبير ، وسأحاول فيه أن أبرز التشديد العام واللفظة العامة للشعر ، ولكنني لن استخدم وسيلة التعبير medium بالأخراج المسرحي التقليدي بل سأسير على طريق السينما » .

وهذا بالفيض ما نبحث فيه هذا الفنان الكبير ، فلم هاملت الذي شهده القاهرة أخيرا مثال للعمل الفني المتكامل : فيلم عن هاملت كما صورده سكسبر ، وكما نعيمه اليوم ولكنه أولا وقبل كل شيء علم أن أنه يستخدم الصورة والحركة ويسخر إمكانيات السينما الواسعة لتدعم المسرحية التي كتبها شكسبير لا لخلق رواية جديدة من تأليف المخرج المعاصر .

لقد استخدم المخرج الكاميرا في مواقف الردد أو رواية أحداث وقعت خارج خبئية المسرح ، عن طريق خطاب أو حديث فاعتر لاه هاملت وهو يدخل على أوليفيا في حالة من الاضطراب الشديد بعد لقائه بشيخ أبيه ونظر في وجهها متفحضا ثم يتركها بلا كلام

وهو حدث تنكيه أوليفيا لأبيها في المسرحية أصلا ، كما استخدم الكاميرا في تصوير غرق أوليفيا والسفن على الصورة مسحة من الشعرية تصارع مقطوعة الشعر الشبيهة التي تكفي فيها الملكة كيف غرقت القلعة وهو يستغنى بذلك عن الشعر الطويل معما يظن أنه غير عن مضمونها من صرور وعنى من خلال وسيلة التعبير الخاصة بالسينما ، وهذا هو الفرق بين هذا الفيلم وأفلام شكسبير في الثلاثينات ، كما صور مادار على ظهر السفينة التي سجل هاملت إلى أيجترا ، وكيف تسابل في اللامز وإبدل الرسالة التي تارر يقطع رفيفته بإخري تارر يقطع رفقة الشابين زميليه وجسوس الملك عليه ، وهو ما يرويه هاملت ليواريشو ورسالة في النص الأصلي ، وقد ربط المخرج بين هذا التفرق وبين البحر بصورة البحر والسفينة تاراجع على أمواجه وحياه هاملت تاراجع في كفة القدر .

واستغل المخرج إمكانيات الكاميرا وحركتها في الحركة في تفضيع بعض المناظر الطويلة وتضيق الشخصيات انبعاثا بالحوال في أتحة القصر أو الخروج إلى خارج القلعة ، مما يؤكد وجود عالم واسع وجمع غير في المكان فليس هاملت وحده . وأبرز مثال لذلك خطاب الملك كلوديوس الطويل في أول أجماع لإبلاط بعد ارتقائه العرش وزواجه من امرأة شقيقة الناظر الثاني من الفصل الأول « فللتأني في الفيلم قرا الجزء الأول من خطاب الملك على التمشيد الوافق خارج القلعة لم تنتقل العنسة إلى داخل القصر تنو الملك كتب الدرس أمام رجال البلاط ثم يعود الجيسج ويستمر الحديث وهم في حركة في بيو من أبهيسة القصر وهذه الثلاثين بين الشعب خارج القصر والبلاط في داخله تربط مصرير هذا أو يجب بعض الملك إخراجها .

ومن سيجب بطرح الصورة في المسرح عن كثير من المعاني التي يستلهمها الكاتب أو كسبها لها هو إجمال تفسيره ، فهو قد أنوع من حصة لفظة « سر » بطفه في الجزء الأول من الفيلم ، ويحده هاملت من مؤامرة كلوديوس والجيسوسين يصعبه طار طليح يعاقب في السماء ويتعلق به نظر هاملت طول الجزء الأخير من الفيلم ، والقفوس المبتورة أو الشوهاء named rites التي تصعب دفن أوليفيا بعد ظاهرة في صورة الصليبي المكسور الذي يهين على المنظر أثناء حديث هاملت مع حمار القيود ثم في منظر دفن أوليفيا ، وهو رمز لا مواءج كل شيء في مملكة كلوديوس بما في ذلك التراسيم الدينية ولهب المدفأة يظهر كلما سمع هاملت عن الشبح وسويع ويلا شائنة السمة عندما يتحتم ذهاب هاملت كلما ذكر في أبيه وفي شبيهه المسكين الذي لا يسكن إلى قبر بل يعاني طواب الجحيم ويعوم حول مسكنه الأرضي في انتظار الانتقام من قاتله .

ولعل في منظر ظهور الشبح ولقائه بهاملت خبر مثال على ما نضفيه إمكانيات السينما على المسرحية من إبعاد : أن الشبح كما يبدو في هذا الفيلم لا يمكن أن يقاوم بظهور الشبح على خبئية المسرح أنه يبدو كشبه قائم مخيف يخيم على القلعة ويلا السماء وهاملت يبدو أمامه شبحا حقا . وصورة الشبح تتحرنا حقا بألوانها ، والطير الذي يجم على الكنان . وقد ادرى المخرج صورة من ملابسة مكث عنصرا صور الجراد ترفف السمع وتصل في مرابطها ثم تكسر فيها وتلصق هاربة لا تلوي على شيء ، لا حاسبها الذين بان شيئا خارقا يحدث

قربا منها ، وقد قصد المخرج في اظهار هذه الصورة الموهلة للتسبيح على الشاشنة حتى لا يتبادر الفخرج واقتصر على اظهاره مرة واحدة فقط وهو تصرف لا يبار عليه في عصر لا يؤمن اساسا بالانبياء وقد يجعل منها مادة للكفافة ، وقد اتكى المخرج في التلبسات التي يظهر فيها التسبيح داخل القفلة ليذكر حاملتها بما اوصاه به ، اتكى بشفته في الموسيقى المصاحبة نطو وتدق في ذهن البطل كالتأفوس .

وصورة المرأة من المصور الرئيسية في المسألة ، فهاملت اذ يدبر « المصيدة » أي التثبيطة التي توقع عنه في استجابة تكشف عن جريمته يصنع الممثلين أن يصلوا من اذاتهم مرة لالانسان في تلك السكودر الشهيرة التي يتخطاها بعض القراء دليلا على نظرية شكسبير في الان . ان المباشرة تنصرف بنا عن الهدف ، وقد كان هدف الفن وما زال ان يظهر الطبيعة البشرية في المرأة فنيين للفضيلة ملاصحا ونطلع الرذيلة على صورتها ونرسم خطوط عمرنا ومحتجيسات جسم الزمان الذي نعيش فيه » .

ولد بجعت لحظة حاملت في المصيدة ويلاخ بالتثبيط الملهه مفصده ورأينا اعم الآلم يطمس نفسه في المرأة وقد استعمل المخرج بالحرايب في منظر الصلابة بعد المصيدة امرأة شجاعي كلودويس نفسه امامها ويكشف ايجاد فدمه وان انصرف عنهما بانسا لانه مازال متمسكا بشرة خائنه اى تاجه وزوجته وعندما يشرع في خديعة لايريس وتدبر مؤامرة لتقتل هاملت في مبارزة تلوح منه نظرة الى المرأة التي كاشف فيها تسمه ويرى صورته ليلاذها ببقية من شراب في كاسه ليطمس الصورة المكمسة في المرأة .

اما الملكة الام فتكثر من النظر في مرثياتها لتجمع روحها ولكنها في الواقع لا ترى شيئا او بالحرى لا ترى اي انسان فتمسك حتى ياتيها هاملت في مظهرها بعد مغلف المصيدة ويجريها على تامل اعياها بتامل الصور التي صورده ابيه وعنه وهو يصمم الصورة كما يصمم المرأة وتصبح عنه حتى تعلمها في النهاية على صورتها الشائنة ، وانصغر كما اسلفنا من العناصر الثابتة في عالم هاملت الا ان المخرج يزيد في استغماها للتعبير عن المازي الذي وقع فيه هاملت في مناجاته لنفسه يوجه في مطلع المناجاة صغرة صماء ، ثم تراه في لحظات الكشف يصعد سلميا متحوتا في الصغر .

على ان التشبيه الرئيس الذي يحكم غالبية لقطات الفصصة هو تشبيه هاملت للبلاد تحت حكم عمه بالسجن فهو يسأل زميله في الدراسة وقد استغماها الملك للتجنس عليه . ماالكلي اتى بكما الى هذا السجن ؟ واذا بجبان لهذا السؤال يؤكد لهما ان المنماره سجن او هذا على الاقل ما يشعر به . وقد انبهر المخرج كل فرصة بمكنة التاكيد هذا المعنى بالوسائل البصرية ، فبوابه القفلة تنزل كالسكين او للقفلة بعد دخول هاملت الى القفلة في مفتاح الفيلم ، وتقف الكاميرا عندما لقطات تبدو فيها قضبانها المتناجدة تؤكد معنى السجن وهي نفس ابوابه التي تفتح ليخرج منها جسد هاملت المسممي في الهائلة وكثير من اللقطات التي تصور هاملت واوفيليا في داخل القفلة تؤخذ اما من وراء شيك ذي قضبان او من وراء درابزين ولعل أبرزها منظر القفاه الذي درره ايوها ووقف هو والملك يسترقان السمع ، فهاملت يظهر في هذا المنظر من

خلف الدرابزين وهو سجين ، سجين حكم عمه أولا وسجين بسبه وشكوكه ثانيا ، واوفيليا في بيت ابيها سجيته ، يلوح الى جانبها خاتن حبيس في قفس كما تلوح في حيزتها ستائر مطرزة بصورة غزال مطاردة واوفيليا سجيته تربية تنشل فيها يعلية عليها كل من ابيها وتلقاها من فصائح خلاصتها الا تطلق لكوافها العنان ، بل تحكم مصليتها اساسا . وايوها يستندهما للاتباع بهاملت دون أن يخطر ببالهما ان يخطر في انه يمكن أن يكون لها داي في الوضوع ثم هي في النهاية سجيته ففص حقيقى تلبس لها العجائز تحت ملابس العناد الثمينة ، ويجسم لنا آخر مراحل سقوط المجمع والتربية التي نشأت عليها ، حتى تنهار تحت ثقلها جميعا وبصياها الحوب .

ويدبر اوفيليا من الاودر التي تصافرت الكاميرا وموسيقى شوسكوفيتش الباردة التي اتجابهه واضفاء معان بعيدة الغور عليه . فقد اخذنا له الويسفان نقاد واحدة تدل عيضا وتجعل منها دمية الى ماوريتيت تنترك حركات اليه محدودة تبسا لعزف مربيها العجول ، وهذا القالب الذي صبت فيه نتيجة لآرية صارمة من دواي التنزق في حياة هاملت ، فهو اذ يتصددها في محنته بعد لقائه لتسبيح لايجد لديها معنى ، وهي عاجزة عن مسامحته او التصرف في غير الحدود المرسومة لها ، واتوجه الآخر لتربية اوفيليا هو تربية اخيرا ، قابله بلقى على مسامحه عند العراق عددا من التصالح تلطمس في ميدان : الانهيار وبوخى مصليته الشخصية في كل شي ، لم يرسل في اثره خالفا من اتياعه ليتجنس عليه وهذه التربية احد مقاييس لساد المجمع الذي يواجهه هاملت ولا يرى فيه الا سجن .

ومن مظهر سجن المرأة ومداخلة الملك ، فالجميع المجمع الجسد ليس على ارياء هاملت الابي شهوران ، والجميع يوادسون على لزواج الملك الجديد من ارمسلة الملك الراحل ويرقصون ويصعدون وانه سير يبينهم حزينا بلا حول ولا قوة ، وقد مكن تكتيك السينما المخرج من ابراز وحدة هاملت بين الجميع المصاحبة من الرائيين من اعل البلاط ، ففي موقف المواجه الذي يتفرد بنفسه فيه على المسرح ليعلم للمخرجين سطحه على ما يظنون تراه في الفيلم يسير بين جموعهم ينظر اليهم ونحن نسجم صوب افكاره في متلوج داخله ، وقد تكرر ذلك في مناجاته لنفسه على اثر لقائه لفرق الممثلين الجوالين .

ولم يكن في مقدور المخرج العربي ان يتلوق ترجمة الابداب الكبير بورويس باسترناك للنص ولكن كان في مقدورنا ان نتابع الموسيقى الباردة التي وضعها سوشتا كوفتش لهذا الفيلم وقد دلت على فهم الموسيقار لشور هاملت في المسألة فيما حللناه ، فلحن الافتتاحية لمن جنازى بطولي يعرف مصاحبا رفع اعلام التضاد كوفاة هاملت الاب وهو اللحن الذي يعزف في الخاتمة عاليا متطورا ليصاحب موتك جناز هاملت الابن ولن يسمن في هذا المجال ان تلغى في تعليل موسيقي هاملت ومعنى ان يتصدى لها من هو اهل لها ويتقبل ان تدرك ان الفيلم عمل فني دالغ تصافرت على اتجابهه جهود عدد كبير من الفنانين كل في ميذاته ، فخرج الينا معاصرا بكل معنى الكلمة ، وكان خير تعبئة لشكسبير في ميده وخير دليل على ان الفن العظيم اكبر من حدود اللغة والزمان والكانا .

# بيير ريباردي

مترجم من الفرنسية

## والمدسة التكعيبية في الشعر والرسم

بقلم  
حسن سليمان



مقدمه :

استغنينا الشاعر عن العظـم  
فرلان ورامبو ، يمكن أن يقول بوجه  
عام أن الشعر الفرنسي القديم  
التاسع عشر دخل بعد شارل بودلير في رحلتهم  
الاحتياط استثمرت حتى بوجههم "الشعاع"  
"مالارميه" ، "مالارميه أحسن رواد المدرسة  
التأثيرية وهي مدرسة امتدت إلى مختلف فروع  
الفن" ، فترعينا في الموسيقى دييوسى ورافيل ،  
وقادها في التصوير سيسل ومونيه .. وقد أعجب  
مالارميه بالموسيقى وأحس إحساسا صادقا بعمق  
ارتباطها بالشعر ، فاختلس منها إيقاعاتها ليحبر  
خلال كلمات متقطعة مفردة بما يحسه في الموسيقى  
من صوت ورنين وأبعاد وصدى .. كان مالارميه  
يتردد على الحفلات الموسيقية يحمل معه ورقه وقلما  
ويحاول وهو يستمع إلى الألبان أن يشرب الأنغام  
والإيقاعات ليخرجها كلمات متقطعة لها نفس التوافق  
والانسجام ... واستطاع فعلا أن يترجم الحان  
دييوسى ورافيل ذات الإيقاعات المنفصلة ، إلى كلمات  
لها نفس الأبعاد والصور والألوان - ومع أن مالارميه  
كان من رواد المدرسة التأثيرية ، إلا أننا يمكن أن  
نعتبره بحق مؤسس المدرسة التجريدية في اللغة  
وهي تلك المدرسة التي ابتعدت بانكثة عن مدلولها  
التقريزي وعن مضمونها المتعارف عليه وتجربتها



بيير ريباردي

إلى مجرد بعد وعمق ولون وإلى رنين - وعلى أى حال  
فلسنا هنا بصدد مناقشة دور هذه المدرسة في  
تاريخ الأدب .

### المدرسة التكعيبية :

بحسب نادى، دى بده الألسناق وراء المفهوم  
الغاشل بأن التكعيبية مهيح أو أن المكعب والتكعيب

التغنى يتدفق الحياة في اللون باللاعب بدرجاته واستخدام الأصواء المشعة والطلال الباهتة ، كما قطعت المدرسة التأثيرية ، أو بتعميق الخطوط وتركيزها كما ذهبت المدرسة الحوشية .

وكان ميلاد التكميية ، دفاعا عن الياء الشك  
ومحاولة لانتقاذ الكيان ، فقد اهتم انصار هذا  
الذهب اهتماما بالغا بالاسطح والخطوط والزوايا  
والمحيات التي تتشكل منها المراثيات ... وكان  
المصور سيزان اول من بدأ هذا المنهج الجديد  
عكس الاسطح المستديرة وسواها الى عدة اسطح  
وزوايا حادة ... ومن الزوايا الحادة الناتجة من  
اضلاع المكعبات اطلق مفهوم معظم الفنانين  
التكمييين . ذلك ان رأس الزوايا باعتباره نقطة  
قد يكون نقطة تجمع قوى أو قد يكون مركز اشعاع  
كما يمكن ان يكون مجرد نقطة ارتكاز لتحديد لئسا  
الانقطاع الثابت للانسجام التام للوحة . وقد انعكس  
هذا المفهوم على شعراء التكمييين حيث اتخذوا في

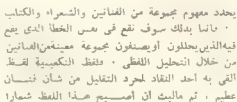


Figure 1

المجموعة هي القصاص - ١٠ - ج ١ - نسخة  
من أرسطو والبائس في  
التي ورسد في القاصد  
G1 12 بماتيس التي كان عموماً في حقه تجميع  
... ون الخريف في تلك السنة (والخريف الأخير) ١٢  
برك قد أرسل إلى الصالون صورة رسم فيها  
مكببات صغيرة ولكن يوضع له الأمر رسم على  
ورقة صغيرة خطين نازلين يحصران بينهما عمدة  
مكببات .

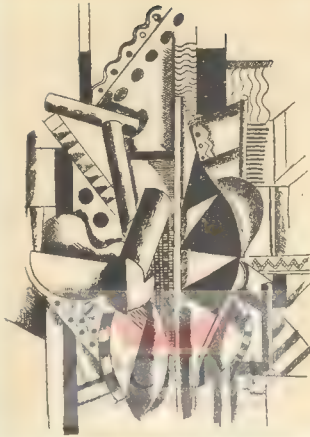
كان يقصد بهذا منظرا طبيعيا رسمه براك  
ومن كلمة مائيس هذه « مكعب » اخترع فوكسل  
هذه التسمية التي لا معنى لها والتي أصبحت  
شعارا لمجموعة من الشعراء والرسامين التقدميين  
الذين حللوا على عقابهم مسئولية احيا اصلاية الشكل  
ثانية .

كانت المدرسة التكميلية مرحلة جديدة في الفن، فقد تلت التأثرية المدرسة الحوشية ثم سيطرت السريالية فترة وأخيرا جاءت التكميلية بمحاولة جديدة هي انقاذ الشكل البنائي والتشكيل والمحاكاة والهندسة. بعد أن ضحت به المدارس الأخرى على مذبح حرية التعبير، أو في سبيل



بدون تردید

أشعارهم نقاط ارتكاز بين الوحدات القياسية  
فرجعوا ثانية إلى البناء الهندسي للشعر اليوناني  
القديم .. وكان بيير ريفاردى من أهم من تصدروا  
هذه المحاولة في الشعر .. أى أن يكون مبنى الوحدة



مختصر فن الرسم التجريبي

الا أنهم كانوا يفسعون نفقهم الكامله فى الفن التكميلى بل نستطيع أن نقول ان هذا المفهوم الجديد قد أثر فيهم لحد ما \*

ويقول بيير ريفاردى « من الممكن أن نطالب بالوصول الى فن يتناول من الحياة عناصر الحقيقة والواقع ، ويدعى أنه يصور تصويرا يكاد يكون كاملا هذا الواقع ، فمن الممكن أن يقوم فن يستطيع يتحلله من هذه الوسائل الجديدة ، الا يأخذ من الحياة الا بعض عناصر الواقع الضرورية واللازمة للعمل الفنى دون أن يدعى أن هذا العمل الفنى قادر على تقليد الحياة .. ان عملية خلق عمل فنى له حياته المستقلة وواقعه وله هدفه الخاص ، تبدو لنا أرقى وأعظم من أى تفسير خيالى للحياة

القياسية فى الشعر هو التوقيت الزمنى .. فالوزن لا يعتمد على الحركة الصوتية بل على عدد المقاطع فى الكلمة ، أو بمعنى آخر على الفترة الزمنية التى يستغرقها النطق بالمقطع .. ولذلك أصبحت الكلمة من ناحية طول مقطعها أو قصره لا من ناحية الحركات الصوتية للتبرات هى الوحدة القياسة للوزن .

وفى عام ١٩١٧ أصدر بيير ريفاردى صحيفة الشمال - الجنوب التى نشرت عدة مقالات فى علم الجمال ، وعددا من القصائد والبحوث النقدية اشترك فيها ريفاردى ذاته ، وأبوليتير وديرميه ، وماكس جاكوب وأندرية برتون وتزارا وأراجون ، وهم مجموعة من الشعراء معظمهم كان سرياليا

الواقعية ، أو على الأقل فإن هذه العملية أكثر تحرراً من عملية التقاليد الأمين الذى لم يستطع أن يصل إليه أبدا أولئك الذين يسمون إليه .. وذلك لسبب واحد بسيط هو أنه يستحيل تماماً خلق التماسك بين الفن والحياة ، بفرض فقدان الفن وضياعه ...

وكان ريفاردى يرى أن الشعر إذا ما أراد أن يكون شعراً حقيقياً ، أى يخلق الحقيقة الشعرية ، فيجب أن يتغلب تماماً عن كافة وسائل الملاحظة المباشرة وأن يكون خلافاً للصور ، أو بمعنى آخر خلافاً للانتفاضة الشعرية الخالصة . تلك الانتفاضة التى لا يمكن أن تكون وليدة المقارنة أو التقليد أو المطابقة . هذا من ناحية المضمون أو الصورة الشعرية لدى ريفاردى . أما من ناحية الشكل أو البناء الشعرى فهو يقوم على مفهوم هندسى متكامل فقضائه مبنية بناءً طيباً ، تتكامل فيه الأبعاد وتنسجم الأسطح .. غير أن ما يميز شعره كذلك ما نلاحظه في قصائده من موسيقى اللفظ وعنايته . تلك الموسيقى التى ينظمها لنا سريعاً ملاحقة ، فتبعث في نفوسنا سعادة وشوة عامة .

وبير ريفاردى ، الشاعر الهنرى الجديد في القلب الكلاسيكى والى الحافظ على هذا الجديد بصيغته في إطار مبادئه . لم يستطع أن يتجنب مشاكل الربع الأول من القرن العشرين فأحس بما فيه من فوضى عمت النفوس ومزاج متقلب وضياع واعتبر كل جديد ضياعاً ومناهة ، غير أنه رغم ذلك أثر المحافظة على الضياع باعتباره حديثاً فوضعه في هذا الإطار التقليدى .

#### نهج من شعره :

لا يخفى على القارئ ترجمة هذه القصيدة بنقصها حتماً الايقاع والبناء الذى توخاه الشاعر باستخدامه الألفاظ الفرنسية التى اختارها وانتقاهم ليحقق منها في قصيدته ذلك البناء الهندسى ولذلك نكتفى بإيراد هذا المثل :

#### قصيدة كم يتغير

عندما يحكى لنا أحدهم هذه الذكرى

عندما يقول أحدهم أنه قد عاد

فلبده وحده يتحدث

انه ضحك

الشارع أسود

والليل يزحف ببطء

أما الروح المنوية فقد تركتنا

لأنجازات أخرى

وعلى كومة من الصخور

راكعين على ركبهم

موتقة أيديهم

مك ... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

ووحيداً ذهب هو في الظل دون صدى

كان يتطلع الى السماء ، الى الحائط ، الى الأرض ،

الى الماء ، الى الندم ، الى الماضي ..

كل شيء قد نسى

ولن يستمر الحال كما هو عليه

عندما يرجع الى ركن ما





# الفنون التشكيلية والصحافة

بقلم  
صبحي المشاروني

ما نعتنا من آلات .. ان نظرة واحدة الى مصحف هذه البلاد  
ستبين لنا مدى فطرة وكفاية وفاعلية الفنان التشكيلي عندنا  
وسجانه في الارتقاء بصحافته من الناحية الشكلية .

## الرسم التوضيحية

الواقع ان جميع الفنانين المشتغلين بالصحافة بدون استثناء  
وذلكم القادح المحمديون يعتقدون ان الرسوم الصحفية  
من أشكال إكسبريمنتال المستوى الفني من لوحة العامل أو التمثال  
.. ولهذا يحرضونهم على إقامة مراسم خاصة يقومون فيها  
بالصوير الفني أو النحت غير طائعين بمعلوم في الصحافة  
.. هذا في الوقت الذي لا يعرف معظم أفراد الجمهور مس  
أعمال هؤلاء الفنانين غير رسومهم في الصحافة .

وفد كان كل هذا سبباً في دفع هؤلاء الى إقامة معارض خاصة  
لأعمالهم التي يقومون بها في مراسيمهم .

ويستخدم النقاد كلمة Illustration عند نقد الأعمال الفنية  
للدلالة على سطحية العمل الفني وعدم عمقه .. فهم  
يصفون العمل بأنه «رسم توضيحي» للدلالة على أنه أقرب  
الى السرد الأدبي منه الى الفن التشكيلي وأن مذاقه أقرب الى  
مذاهب الأعمال الأدبية منه الى المذاهب الخاصة بالأعمال التشكيلية  
لأنه يطلب من المخرج التأمل الطويل والجهد الذهني للتعرف  
على التفاصيل وما يرمز اليه كل جزء من الصورة ، التي تتناول  
موضوعاً يحكي حدثاً معلوماً .. هذه الأعمال توصف بأنها  
توضيحية أو Illustration للدلالة على سطحيها بالدرجة  
الأولى .

ان هذا المفهوم السائد بين الفنانين والنقاد يرجع الى عدة  
أسباب .. وقد أدى الى أحجام عدد كبير من الفنانين عن العمل  
في الصحافة .. بعضهم يرفض العمل في الصحافة رغم عرض  
ذلك عليهم .. وآخرون يلتزمون أول فرصة للفرار للعمل

تحدثت جميع الصحف اليومية ومعظم المجلات الأسبوعية عن  
معرض الفنانين المشتغلين بالصحافة الذي أقيم منذ فترة في  
نادي ثقافة الصحفيين .. كما أقر له الفنان حسن مؤاد حلقة  
كاملة من برنامجها التلفزيوني « الفن والبيئة » حيث قام  
الإنسان « بيكار » بتقديم الأعمال الفنية وشرحها ..

ومع هذا فقد أوجز الفنانون الصحفيون والنقاد في تقديمهم  
لعرضهم وتركوا لزملائهم الصحفيين من غير الفنانين التشكيليين  
 مهمة تقديم هذا المعرض والكتابة عن انطباعاتهم عنه .

وقد سافر هذا المعرض الى الولايات المتحدة الأمريكية حيث  
يقوم اتحاد الطلاب العرب هناك بعرضه في مراكزه المختلفة  
بمواضع الولايات الأمريكية .

ومن الضروري فيما يبدو أن منه الى الأهمية البالغة لهذا المعرض  
في تاريخنا الفني الحديث .. فهو أول معرض من نوعه .. ولم  
يسبق أن أقيم من قبل معرض للفنان التشكيلي في الصحافة ..  
لم أن هذا المعرض يتطوّر على قيمة كبيرة في الحركة الفنية بين  
الإنجليز الموضعي والامموسوي في الفن التشكيلي . ولهذا  
فيجب أن نوضح ونحدد الدور الذي يقوم به الفنان التشكيلي  
في الصحافة وما تعنيه أعماله في هذا المجال من قيم فنية .

والفنان التشكيلي في الصحافة يقوم بعمل الرسوم التوضيحية  
للمعنى أو الأحداث ، أو يرسم الكاريكاتير سواء السياسي  
أو الاجتماعي ، أو يرسم ويكون أغلفة الكتب والمجلات ، أو يصمم  
ويرسم الإعلانات ، أو يقوم بتنسيق المواد على صفحات الجريدة  
أو المجلة .

وستتناول في هذا المقال بشكل عام دور الفنون التشكيلية في  
الصحافة وقيمتها ..

## ماذا أحدثت الصحافة ؟

ان التطور الكبير الذي أحرزته الصحافة من الناحية الشكلية  
.. لا يرجع فقط الى التقدم الفني وارتفاع وسائل الطباعة ..  
وإنما يلعب الفنان التشكيلي الدور الأكبر في هذا التطور .

فألا بدون القدرة والكتابة الإنسانية التي تستطيع الاستفادة  
من إمكاناتها ، ما كان بمقدورها أن تصل بالصحافة الى  
شكلها الراقي الحالي .. وإن نظرة واحدة الى صحفنا منذ  
الإنابة داما تكفي للتعرف على مدى أهمية وخطورة الدور الذي  
قام به فنانونا التشكيليون .. كما أن الإطلاع على مصحف البلاد  
الشخيفة التي عندما من أمكيات الصحافة ما يشبه أو يقارب



وقفة مصحفة للمصاحف المصحف هري

الإنسان في آداب العمل التشكيلي في الصحافة اثر حما اساء  
اليه بكونه شخص الفنان المتأثرين من العمل في هذا المجال .  
الآن ظروف العمل الفني في الصحافة قد حتمت بدرجة ما  
لا يرفض الفنان عنه رفضا كاملا .. فالأصل الذي يريسه الفنان  
بخلاف من ذلك الذي يراء القراء .. لان المراحل التي يمر  
بها العمل الفني حتى يتم طبعه تضم هذا الاختلاف .. فعامل  
الزكروغراف يقوم بتصديق مساهمات الرسم في سبيل أخفائه  
لألة الطباعة .. فالتكبير أو التصغير وتعدد مناطق الظل  
والنور أو إخفاء مساحة الرسم للمسافة المحددة لظهوره  
في الصحيفة أو المجلة .. كل هذا يؤدي الى اختلاف الرسم  
الأصلي من نسخته المطبوعة .. أما اللوحات الملونة فمصاب  
بالتغيير أكثر من غيرها بسبب اختلاف اجل الطباعة عن ألوان  
الرسم .

وهناك مسألة تعيد الفنان بموضوع وضعه له مسبقا شخص  
آخر ، والتزام الفنان بالقيام بعملية الترجمة من مجال من  
مجالات الفن - مجال الادب - الى مجال الفن التشكيلي ..  
هذا الالتزام بموضوع محدد والتقييد بالتعبير عن الكادر لم  
يبتدعها الفنان ولقد لا يكون مقتنعا بها تماما .. كل هذا  
يخرج الرسام من اهم جانب في شخصيته الفنية وهو الخلق ..  
فالرسم الصحفي لا يختار الموضوع لرسمه إنما يوضح بالرسم  
موضوعا كتبه شخص آخر .. ولقد كانت لوحة الاسبوع لجمال  
كامل محاولة ناجحة لظهور لوحات فنية في الصحافة بتدريس  
الفنان للجمهور ويقتضي فيها ما يشد من حرية في التعبير

الفني أو يخلصون العمل في المجالات الأخرى المتفرعة في مجال  
الفنون أو أعمال الديكور . والمثال الواضح لذلك ما نراه للفنان  
صمويل هنري الذي لم يبق إلا استمرار في العمل الفني في  
الصحافة ولعل التفرغ للنحت .

ان الرسوم التوضيحية في كتاب « القراءة الرشيدة » كانت  
مثالا لهذا النوع من الرسم ودرجة نظفه .. فهي مثال  
للرسوم التوضيحية السليمة .. وهي في الوقت نفسه أول ما  
ولدت عليه أميتنا ونحن أطفال من هذا اللون من الرسم . ان  
هذا المثال واشباهه كانت سببا في انتشار هذه الفكرة .. ولقد  
ظهرت في الصحافة أعمال لا ترتفع في مستواها عن ذلك ..  
ولكن متى كان العمل السليم هو النموذج الذي ينبغي عليه  
رأي متكامل في هذا النوع من الرسم ؟

ومع هذا فإن انتشار هذا الاعتقاد قد دفع الكثير من الفنانين  
الى بذل المزيد من الجهد حتى لا يكونوا في زمرة هؤلاء الفنانين  
غير الموهوبين .. والذين سيطروا ذات يوم على مجال  
الرسوم التوضيحية .. كما ان عمل الفنان في مرسمه قد افاده  
تشكل مباشر في تطوير أسلوبه في الرسم الصحفي .. فهو  
في مرسمه يدرس الفن استجابة لرغبته في تحقيق مستوى  
مرتفع من الخلق والإبداع الفني .. وعندما يذهب الى عمله  
في الدار الصحفي ، يجد نفسه بشكل ارادي أو غير ارادي متجها  
الى تحقيق ما وصل اليه من قيم فنية في مرسمه ليحققها في  
عمله الصحفي اليومي .. هكذا نجد أن ما أدى اليه هذا

والكان اللذي عاش فيها دوعيه حرم هذه الاعمال من العاليه والخلود .

ولكن رغم هذه الحقائق فان الفنان الصعقي المرتبط دائما بالكلمة الكتوبه والمبر عنها بالرسم انما يواصل ما يدها اجلاده الفنانون منذ اقدم العصور .. فقد كانت الكتابة ذات رسوم مجموعة من الرسوم ، وكانت الطريقة الوحيدة لتسجيل الافكار هي رسمها ، فند كان لسان الكهوف طريقة واحدة للتعبير المسجل هي الافكار الرسومة أو الرسوم المقروءة .. وحتى بعد أن تحولت الرسوم الرمزية عند الفراعنة الى تجريدات والفصل الكتابة عن الرسم والحفر على الحجر .. ظلت الرسمسوم مجاورة للكتابة ، وظل للرسم حيز خاص في الكتاب ولي كل ما يكتب سواء على الجدران أو الأدوات ..

والفد رسم توضيحي يرجع الى اكثر من الي عام .. وقد عثر عليه في الصين .. وهو عبارة عن رسم لاهد الفنانين يوضح

واحدار الموضوع أي تحقيق وتوفير جوانب الخلق الفني الى صبر اليها العان .

وهناك جانب آخر في الموضوع يصبر اهم واحضر جوانبه .. فالرسوم المسطحة ترتبط بزمان ومكان محددين والجريدة أو المجلة بعد قراءتها نهمل وتخرج نهاليا من دائره الاهتمام ليحل مكانها العدد التالي .. وهكذا ..

هذا في الوقت الذي ينال فيه الفنان الى الاعمال التشكيلية التي قام بها الفنانون في العصور المختلفة ، والاعمال الفنية في التصوير والنحت باعتبارها أعمالا انست دائرة جمهورها حتى امتدت الى البلاد المختلفة من حيث المكان والي أحصل .. عدة معادلة من حيث الزمان ..

والفنان المشتغل بالصحافة يامل هذه الحقيقة وكذلك الحيرة .. فهو يرسم كل يوم ، ويقدم أعماله للجمهور بانتظام



.. في الحيرة ..

ما كنه ادبي في مخطوطه .. كذلك فان حواشي الكتب الاسلامية وهي التي تصور تراتنا الفكرية والايدى .. تمثل أيضا تراتنا في الرسم التوضيحي .. أن هذه العلاقة لم تنقطع ابدا .



اما مسألة تحديد الموضوع سلفا للفنان .. فان حرية اختيار الموضوع عند رسامي لوحة الحامل لم تعرف تاريخيا .. فبيضايل ارجلو قد رسم « فيب السكستين » بناء على طلب البابا الذي حدد له قصص البورا التي يرغب في التعبير عنها بالرسم على السطح الداخلي لهذه القبة .. ومع هذا لم يفتقد ميخائيل

ويشاور ويعرفه الناس ، ولكن كل هذا مرتبط بزمن محدد ومكان محدد .. وأمنية الفنان دائما أن يكسر هذا القيد الزماني والمكاني ويمتد ويشتد ، ليسبيل بشهرته المحلية شهرة عالمية وتغذية أعماله المؤتة قيمة خالد بإقية على مر العصور ..

صحيح أن رسوم دوعيه في الصحافة لا يزال يعرض شديد منها حتى اليوم ويشاهد في جميع أنحاء العالم .. ولكن دوعيه رسم حوالى أربعة آلاف صورة صحفية .. ومع هذا فان ما بقي منها قليل .. أو بمعنى اصح لا يعرف العالم الآن من رسوم دوعيه إلا عددا محدودا .. أما الباقي فان ارتباطه بالزمان

الماضي .. وهو سجل يتميز بسجلات الاحداث سجلا شكليا ومضمنا راقا وموفقا من هذه الاحداث .

والدورة الفنية التي يتبعها الكاريكاتير هي المدرسة الجبرية .. وهي المدرسة التي تهتم بالتعبير بالدرجة الاولى .. وتضع كل امكانيات التشكيل في خدمة ما يصبو الفنان الى التعبير عنه ..

ولعن الكاريكاتير تاريخ طويل يرجعه بعض المتخصصين في تاريخ الفن الى العصر الحجري ورسوم الكهوف .. كما ان المصريين القدماء اذ رسموا لوحات مصحكة منذ ثلاثة الاف عام او اكثر .. وهناك رسوم هزلية لشخصيات اسطورية عند قدماء الاغريق ، وكذلك عثر في اطلال بومبي على لوحات هزلية.

ان كلمة « كاريكاتورا » الإيطالية معناها « رسم مضحك » تعاني في ابرز العيوب « اما رسام الكاريكاتير الإنجليزي « دافيد لو » فيقول ان الكاريكاتير ليس منظر الشخص بل ما ينشئ ان يكون عليه منظر ذلك الشخص ..

ويذكر زميله رسام الكاريكاتير « ابو » هذا القول بان « الهدف الاساسي من فن الكاريكاتير هو ابراز الشخصية الحقيقية للشخص المرسوم .. ولذا كان رسامو المصور التشيكي يسهفون الهدف نفسه « فان رسام الكاريكاتير يخلف عن الرسام العادي ان الله ينظر الى موضوعه نظيرة هزلية » .

وهذا الكاريكاتير هو « يعتبر شكلي مرئي عن فكرة او وجهة نظر منحتة لوجهة ذات علم كل رسام كاريكاتير هو الرسم الذي لا يحجب الفن بل هو مكشوف » .

وكما يجب الرسام في تحقيق هذا الامر « كان اكثر رضى عن نفسه ، واكثر فاعلية وقدرة على التأثير وبوصيل وجهه نظره او فكرته الى الجمهور » .

وبرجع تاريخ الكاريكاتير السياسي الى اوائل القرن السادس عشر .. عند ظهور الخيمة .. وكان الصلح الديني مارتن لوتر هو اول من استعمل رسوم الكاريكاتير في خيمة حركته الدينية . وقد بحثت عن تأثير الرسومات والاغاني والنكت فالكلا « سوف يجرى رسم المناقشة والرهبان على جميع الجدران ، وعلى جميع انواع الورق « او ورق اللعب على نحو نشر في الناس الاسطرار عندما يشاهدون رجال الدين او يسمعون منهم » .

وقد أدت فكرة لوتر مهمتها خير اداء حتي ان احد مؤرخي البابا « ليو العاشر » الكاثوليك يرجع نجاح حركة الاصلاح الديني الثانية الى استعمال الكاريكاتير في الدعاية (١) .

وفي عام ١٨٢٠ اصدر الصحفي الفرنسي « شارل فيليون » اول صحيفة اسبوعية هزلية مصورة سماها « كاريكاتير » ثم

اتبعوا حربه ولا انتفض ذلك من روعة عمله الذي استغرق عدة سنوات ..

وهذا الامر نفسه ينطبق على جميع الاعمال الفنية الخالدة حتى نهاية عصر النهضة في اوربا .

ان فن الحفر - وهو احد فروع الفن الشكلي - يدرس في قسم خاص بكليات الفنون الجميلة عندما .. هذا الفن ظهر بسجته لتطور الطباعة ، وهو الفن الذي يرمي فيه العمل بحفر رسمه على الحجر او الزنك او غيره من الخامات تمهيدا لطبع هذا الرسم . وقد اصبح فن الحفر يشمل الآن كل الرسوم الخطية او رسوم المساحات التي ترسم بهدف طباعتها .

وكلمة « جرافير » اى « حفر » في اللغويات الانجليزية شرح بانها « الرسوم التي تصنف بالحوية وتقدم ما يشبه الحياء منها » .

وهناك عديد من الفنانين المتخصصين في هذا اللون من الفن التشكيل الذي يتميز بسهولة تداوله . وهذه اشارة جملت له مكانة مشابهة تماما لكافة التصوير الزيتي او النحت ، وان اعمال « جويا » ورسومه الـ ٨٥ من كوارث الحرب الفرنسية - الاسبانية في اوائل القرن الماضي والتي صور فيها فظائع الحرب لا تزال تعيش خالدة الى يومنا هذا .. رغم انها رديئة او رسوم تسجيلية لكوارث الحرب واهوالها .

وفي ايامنا هذه يقوم الفنان « باباي بيكاسو » بعمل الرسوم التوضيحية للكتب .. وهو بهذا يسع مثلا امام الفنانين لكي لا يجهلوا عن غرض هذا الميدان .

والدور الذي يقوم به رسامو الكاريكاتير السياسي عندما في السياسة لا يقل بهالة من الاحوال عن الدور الذي يقوم به المؤلفون السياسيون .. ولقد كان كثير من رسومات الكاريكاتير وقع الخطر والقوى من جريد من القالات السياسية .. خاصة رسوم الفنانين الذين ابتعدوا منذ البداية لدى اتساع دائرة تأثير هذا اللون من فن الرسم واعتبروه « قيادة لا تنكيا » ، ومعلم رسامي الكاريكاتير يتمتعون بشهرة وشعبية بين العامة ساوى - ان لم تزد - شهرة كبار الصحفيين ورؤساء التحرير .. ومعلم جمهور القراء يتمتعون برؤسهم بمصداق قراءة الصائون الكبيرة مباشرة وقبل الاسترسال في قراءة اى خبر .. بل ان سلبوا لاحدى ادمول الكبرى في القاهرة ، عندما عين في مصر طلب الاطامه على رسوم الكاريكاتير التي نشرت في الفترة الاخيرة قبل وصوله مع ترجمة ما عليها من تعليقات مكتسبا بها لتضيق صورة عن موقف واتجاه الراى العام المصرى ولهم العضايا التي تشغله .

وجمهور القراء يعتبر الحدث الذي يتناولوه رسام الكاريكاتير اهم الاحداث الجارية ، تماما كالكلمة والكلمة عند شعبنا التي تتناول الظاهرة عندما تستغل ويصبح حولها ما يشبه الاجماع من الراى العام .

ومن الممكن اعتبار مجموع رسوم الكاريكاتير الصحفي سجلا واضعا واقيا للاحداث التي مرت ببلادنا في العشرين عاما

١ - مقال للرسام الانجليزى « آي . جى » الكاريكاتير - المجلد السادس من مجلة سوانس .

## فن الإعلان والأغلفة

في هذين المجالين حقق الفنان التشكيلي نجاحا واسعا ، فصور فن الإعلان منذ « تولوز لوتريك » وهو أول من استخدم الرسوم في الإعلانات .. من ذلك الحين وفن الإعلان يتقدم ويؤثر وتخصص فيه الفئات ، ولكن ما يحدث عندما من استيراد إعلانات للأفلام والسلع الأجنبية مصممة ومنفذة في الخارج ، فدرح الفنان في بلدنا مدة طويلة من السيطرة على هذا المجال . ولقد انطلعت بعض الدول إجراءات قانونية وحددت بالقانون نسبة من الإعلانات يصممها ويطلقها الفنان المحلي ، وقد القيم منذ سنوات في القاهرة مصرى لأن الإعلان البولندي شاهدا فيه الرسام البولندي يصمم إعلانات على مستوى فنى مرتفع للأفلام الفرنسية والإنجليزية والروسية .. وذلك تطبيقا لقانون الثقافات هناك .. وعندما في مصر لم يتحقق هذا لأن .. وتعمق الإعلانات في الصفحات بفرغها ويتحكم في شكلها الفنان ويسبق لرسامي شركات الإعلانات الجزء اليسير من العمل .. وأن كنا مع ذلك نلاحظ بعض الملاحظات التي تطلب النظر عندما تناول الفنان بحرية مهمة تصميم الإعلان ورسومه .. فنجسد مستوى مغلظا بجذب الأنبياء وبشر الإعجاب .

إن الفنان الاعلاني عندما يرفقه نصير ، فلم يعم به الفنان الشخصي ويخرج به من دائرة الحروف الكبيرة المكونة الى مجال الفن التشكيلي الا منذ بضع ستمينات ، ولهذا فلا يزال الفن - رسا - الصحفي او غيره - يحط حطوانه الاولى ، وحتى اليوم لم يفسح هذا الفنان مثلما تشتهر الفئاتون الشكيليون في مجال الرسم الصحفي أو الكاريكاتير .

وبعد هذا الفن بطرسيويا كبيرا من جانب الفنانين والجمهور حتى يعمل لكلاهما على السلفة التي ينتج الإعلان في تقديمها له بشكل ناجح هيا وملف لانتباه في الوقت نفسه .

وهذا استخدام اجزاء الاعلام عندما فن الإعلان التطسور استخدما حسا وبدأت اثره تظهر على صفحات الجرائد في شكل لوحات اعلامية واعلاية جيدة التصميم والرسم وناجحة في أداء مهمتها .

كما الاغلفة فقد حقق الفنان في هذا الاتجاه عندما هاتلحي أصبحت أغلفة الكتاب والمجلة لوحات فنية تدعو الفئاري للاحتفال بها لجعلها وروعتها .. وفي مجال الاغلفة استخدم الفنان اساليب متنوعة في الرسم والتلون لدرجة اننا نستطيع ان نجد للمدارس الفنية المعروفة امثلة مبسطة في أغلفة الكتب والمجلات مع قيامها بدور مشوق للقارى ولتسلي الكتب .

## الفن الصحفي فن موضوعي

ان ارتباط الفنان التشكيلي المشغل بالصحافة بأسلوب المير بالكتابة والزماه بالتمثيل اليومي عن الأحداث والافكار الادبية مع وجود الجمهور والارتباط التسيدي اليومي به .. كان له أكبر الأثر في تحديد اتجاه تطور ورقي الرسوم الصحفية

أصدر أخرى يومية سماها « شريفارى » . من ذلك الوقت بدأ يارب الكاريكاتير الصحفي ، ويرجع لهذا الرسام الصحفي الفضل في اكتشاف « دوبييه » الذي ظل طوال حياته يعمل لحسابه .

ونخل إنجلترا اليوم الكانة الاولى في رسوم الكاريكاتير في العالم .. في حين تعتبر الجمهورية العربية المتحدة رابع دولة في هذا التمسرح بعد فرنسا وأمريكا . وهذا يدل على مدى التقدم الذي أحرزه الفنان المصري في الصحافة ، خاصة ان ميدان الكاريكاتير يتطلب صفات خاصة تتوفر في الشعب المصري بصورة واضحة ، وهي سرعة اليدوية والتطيق الساخر والتكنة الاغلفة والسطرية الثالثة .. ويتوقف نجاح رسام الكاريكاتير في مصر على مدى قدرته على تطبيق هذه الصفات في رسومه ..

وبعض الرسوم التي يرسمها رسامو الكاريكاتير تعتبر أقرب الى الرسوم التقريرية منها الى الكاريكاتير الذي لابد أن يعوى بقدا لاما ، بينما الرسوم التقريرية لا تحتاج الا الى تصوير مبسط للكلمات التي تكتب تحتها .

فروح الفكاهة هي أهم صفات الكاريكاتير ، والكاريكاتير الفكاهة أكثر تأثيرا من الرسم التقدي الجاد ، إذ ان الفكاهة تصمد من مقاومة الشخصيات التي يتناولها الرسام ونجتها أكثر نبالا للعد .

ولماذا اطلق مستوى الفكاهة في رسوم الكاريكاتير اسماها ذلك اسما في الانتشار بين افراد مختلفه السواب ، واتص كان الرسام بغير تطبيق كان أكثر عالمه .

.. يقول رسام الكاريكاتير الإنجليزي « دافد لو » :

« ان على الناقد الساخر واجبا خلفيا واحدا نحو البشر عو رجهم بالأحجار » .

وهذا المفهوم عند رسام الكاريكاتير الإنجليزي مرجعه الى الديمقراطية التقليدية الإنجليزية ، ولكن مثل هذا المفهوم بغير من شرب آخر ، فالكاريكاتير الناجح هو الذي يرجع بالأحجار هؤلاء الذين سيحسون ذلك . أما اذا استخدم الكاريكاتير اللاذع لنقد في غير مكانه فانه يستثير المظف بدلا من السطرية .

أما مسألة تناول الموضوعات الجادة في رسوم الكاريكاتير واستخدمها في تمجيد عمل ما فانه يخرج بالكاريكاتير عن ميدانه ويحولته الى رسم تقريري أو توبيخي .

وبعمل رسامو الكاريكاتير على تشييد افكار يستوتونها من غيرهم من الكروين او يتلون في رسومهم افكارهم هم ، وفي كلا العالين تكون حرية الفنان في التعبير وإبداء وجهة النظر مسألة أساسية لنجاح الرسم . وقد عرفت الصحافة المصرية والأجنبية رسامين يبدون في رسومهم وجهات نظر قد تتعرض مع وجهة نظر الصحفية أو المجلة التي تنشر رسومهم .

والبياني ، وغيرها ، من الدعوات التي تهدف الى ربط الفنان بالجمهور ..

والآلة هي ميزة عصرنا ، ويفسر الارتباط بالآلة لن يتحقق اتصال مباشر ومستمر بين الفن والجمهور .. والمطبعة هي أهم الآلات وأقربها على تقديم الأعمال الفنية ووصفها في متناول الجمهور ..

وفيام الفنان يعمل التصميمات التي يوضع للتجارب الخارجية للآلات والأدوات ذات الاستخدام اليومي كالسيارات وغيرها .. لا يعتبر مجالاً كافياً للفن التشكيلي ، ولا يقدم عملاً موضوعياً لجمهور المستهلكين .. الطغمة وحدها هي التي استطاعت ان تقدم للجمهور الأعمال الفنية الموضوعية وحولت العمل الفني الأصلي - بدرجة من الدرجات - الى سلع .. ولهذا فالاهتمام بهذا المجال والسعي الدائب الى تقديم أرقى الأعمال الفنية مع اجتذاب احسن الفنانين الى حوض هذا المجال هو الفصل وسيلة لتقوية ارتباط الفن بالناس ..

ذات يوم شغل الفنانون في فرنسا مشكلة انفصال الفن عن الجمهور وفي سبيل إعادة الارتباط واحوا يرسومون على الحيطان وعلى السلع .. وأقام الفنان بيكاسو في أحد مصانع الخزف يرسم على ما ينتجه هذا الصنع من سلع .. وسميت هذه الحركة « حركة حجر لوحة العامل » ، ولكن لم يبق من هذه الحركة التي ميزت وفها بالحساس والانفعال الا الصلة بالمطبعة .. كل هذا يوضح مدى خطورة هذه الصلة وضرورة الاهتمام بتنميتها ووجهها ..

صحيح ان امله الطامع ومواعيد صدور الجريدة او المجلة .. يحدد الفنان بوضوح عدد ينهي فيه رسمه .. كما ان السرعة هي الهدف ميزكنا عصرنا ، لكنها كاتب ذات تأثير ذي حدين على الفنانين ، منهم من خضع لها واصبحت مبرراً لما يقدم ناقصاً او غير واضح ، ولكنهما في نفس الوقت دفع الفنانين المبدعين الى سبيلها بما يتلائم وطبيعة العصر ، فاصبحوا يقدمون أعمالاً فنية أخلصوا في رسمها رغم سرعة إنجازها .. فتخرج الصفحة التعبير نابضة من الانفصال الخالص للفنان .. انطباعه بما يؤديه ، وإيمانه بعمله الفني ، فيشاهدنا ويمجيب ونشأت بها عدد من القراء يزيد أضعافاً مضاعفة على كل من يمكن ان يشاهدوا لوحة العامل ..

فكان اتجاه التطور في أعمال الفن في الصحافة لا يخرج عن الموضوعية ..

ويقوم الجمهور بدور محدد في توجيه هذا التطور ودرجة سرعته بحيث تنمى مع قدرته على الاستيعاب والمهم المايرسم في الصحافة .. فالموضوعية لا تجرد هنا أي متفني لها ، لان الجمهور لا يرحم .. فهو لا يرحم من يخرج على إرادته الجماعية ولا من يفشل في تقديم ما يستيفه الجمهور ويستطيع استيعابه وفهمه ..

وليس معنى هذا ان الفنان الشكيلي في الصحافة لا يستطيع ان يقدم كل القيم الفنية التشكيلية الرائية والتي يرغب في إبرازها ويتولى الى ان يتصفها عمله الفني .. على العكس فالجال مفتوح امام الفنان البدع لكي يظهر مواهبه ، ويحقق ذاته في الحدود الموضوعية التي يفرضها الاتصال المباشر والمستم بالجمهور .. كما ان الفنانين ذوي القدرة والمستوى الفني المرتفع قد أخذوا على عاتقهم مهمة تثقيف عين الجمهور بان يقدموا له الاشكال الرائية والأعمال الفنية ذات المستوى الجمالي الراقي ، فيعودوا عين القارئ على استفاقة هذه الأعمال وتلوق ما فيها من قيم ..

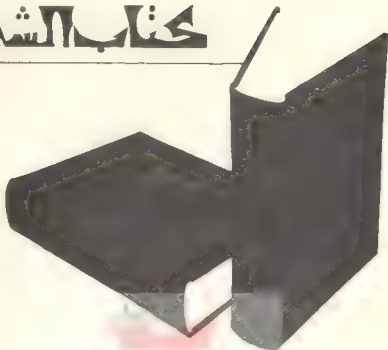
كما ان الفنان الذي يقوم بتسويق المواد على صفحات الجريدة تولى هو الآخر التصيب الاكبر في عملة ورفع الوعي الفني لدى الجمهور حتى اصبح من الصاد ان يعاق الصغار على نجاح التنسيق او فشله كلما قرأ عددا من اعداد الجريدة او المجلة وصار يقارن بين نجاح هذه وفشل تلك في هذا المقصا ..

## فن العصر

في العصور المتعده كان الفن مرتبطا بالميد الذي يعكس فيه الناس كل حين .. وكان ارتباط الفن بالمعارة الي بداية العصر الرسامي يولد الصلة بين الفنان والجمهور .. ولكن انفصال الفن عن المعارة أدى الى قطع الصلة بين الفنان والجمهور وكان على الفنانين دائما ان يعملوا على إعادة هذا الاتصال .. فكانت المطالبة المستمرة بإعادة العلاقة بين الفنون التشكيلية



# كتاب الشجر



## التصوف

### الثورة الروحية في الإسلام

تأليف الدكتور أبو العلا عفيفي  
دار المعارف - الإسكندرية ١٩٦٣

عرضت وتأنيت

مصطفى لبيب عبد الغني

في القسم الأول من هذا المرحّل نساؤل الكتاب التعريف بأقسام الكتاب السابقة التي تعرفت للتصوف كظاهرة عالمية لتحديد العلاقة بين التصوف والفلسفة ولطبيعة التجربة الصوفية وللبحث في أصل كلمتي صوفي ومتصوف وللموامل التي أثرت في نشأة التصوف الإسلامي ولصادر التصوف الإسلامي ولمدارس التصوف وللتصوف باعتباره الثورة الروحية في الإسلام وللطريقة والحقيقة وللمجاهدة النفسية .

( المجلد )

٢

وينقل بنا المؤلف بعد ذلك الى تبين حقيقة الثورة الصوفية على علم الكلام والفلسفة . فلما كان علم الكلام قد يرضى من إسلام مجمداته فان الصوفية لم يروا فيه غنسة لطلاب الدين . اما الفلسفة فهي ترى الشيء وتقيسه وتبرهن على كل منهما بادلته متكافئة وتستعمل العقل في البحوث الالوية الخارجة بطبيعتها عن طور العقل فلا يظفر بالفلسوف - لذلك - الا بالهجرة . وقد

احقق الفلاسفة في صورهم للالوهية وبلغوا بين الله وخلقه ، وبالغوا في التزبد الى حد فنى على الشخضية الالهية ، كما ناقوا في التوحيد الى حد الفسده . وبينما تصوروا صيغة الانسان بالله صلة عارذ بممود تصوروا الصوفية صلة محب محبوب .

ثورة التصوف في مجال التوحيد : أدى التطور الفكري والاجتماعي للإسلام الى اطلاق مبدأ مجرد ( هو شبهة بطلاني عند الفلاسفة ) محل الله الخالق الخالد الريد الذي تصوره الأديان دون تجريد أو تعطيل لصفاته المثلثة . ومع ذلك فقد وجد هناك من كان يقرب إلى الاعتدال وإلى السنة كالخلفاء العباسيين ومنهم من أشرف على القول بوحدة الوجود كالجليدي ومن قال بها سافرة كعيسى الدين بن عربي . وقد ظهرت من صيغة التوحيد البسيطة ( لا اله الا الله ) صيغ عديدة هي : ١ - لا اله الا الله انتره باطلان من كل ما ينصوره العقل والوهم . وهذا هو تصور الممبزل والعلامة واليهي الصوفية . ٢ - لا فاعل ولا مرید على الجملة الا الله . ٣ - لا مشهود على الصفة الا الله . وهذا هو قول الصوفية الذين لا يشهدون سوى الله او اصحاب « وحدة الشهود » . ٤ - لا موجود على الحقيقة الا الله . وهو ما يذهب اليه اصحاب وحدة الوجود . وعلى ذلك فلسنا بحاجة الى تلي اصل مفيدة وحدة الوجود الصوفية في مصدر خرافي كالديانة الهندية مثلا بعيدا عن تحليل دقائق العبدية الإسلامية في التوحيد ، وسعيدا من مجالات التفكير .

●

والتوحيد والفتاة الصولي : ففصية يحرص المؤلف على ان يوضحها غاية الوضوح فليبين ان الفتاة الصولي هو الحال الذي ساري فيه آثار الإرادة الشخصية والشمور بالذات . ولقد كان أبو يزيد البسطامي أول من تكلم فيه واعتبره غاية قصاصه الرذيل . ولقد أحسب العرباب اني وصفت به حتى تشبه القرآن الطامس في جوهرها عما يقصد الصوفية من اصحاب وحدة الوجود ابتداء من ابن عربي ومدرسته . **نقد المؤلف** : هذه وحدة الوجود التي اسمرعاب اني وردت « للعفس » في العلم الفكري و « الرسالة » للتشعري للاحظ انها تنير في جعلها الى التاجين الاخلاقي والسيكولوجي دون ان تفسر معنى فلسفا يمكن مراقبته في نظرية عامة في طبيعة الوجود . كما لاحظ ان السراج والتشعري أدركا امكان الانشغال من وصف حال الفتاة الى وضع نظرية في طبيعة الوجود كالحلول او التزج او وحدة الوجود . وهذا الاحتمال طبيعي ولكنه ليس اشكالا منطيقا ، فليس للصوفي ان يبني على شهوده . وهو ليس نوعا من أنواع العلم - نظرية في الوجود من حيث هو وجود . وقد أدى هذا الخطأ - فيما يرى المؤلف - ببعض المستشرقين الى القول بان فكرة وحدة الوجود تستلزم على التصوف الإسلامي برهته . ان من التجنى ان يعد تصوفة القرن الثالث والرابع من القلائد بوصفه الوجود في حين ان افواههم صرعة في « وحدة الشهود » المرافدة للتوحيد . فليست شطحت البسطامي مثلا الا اقوال صرعت عن صول غلبه الوجد فصاح في غيبه مقلتا من شعوره وشعشعوه لا مفرزا لمذهب . ولا يعني الفتاة الصولي معو الصفات البشرية والاتصاف صفات الالهية او ما يشير الى سيروية الانسان الها او حلول الله في الانسان . ويسلمنا هذا الى بيان المؤلف لوحدة الشهود ووحدة الوجود فتعرف ان وحدة الشهود تجسيرة بعانها التصوف لا مفيدة ولا علما ولا دعوى فلسفية يحاول برهنتها او يظلم الغير بتبديدها . وفي وحدة الشهود هذه - التي هي اخس مظهر الحياة الروحية - يعتبر الصموصي التسعور بالذات جهادا كثيرا يستر عنه محبوبه .

ويتناول المؤلف بعد ذلك وحدة الوجود في مذهب ابن عربي الذي يعتبر أول من أرسى دعائم مذهب كمال في وحدة الوجود وإلى حتى اليوم المثلث الأبرز له . يبين المؤلف ان الوجود - في مذهب ابن عربي - حقيقة واحدة ليس فيها ثنائية ولا تعدد على الرغم من التثرة الظاهرة لحواسنا والثنائية بين الله والعالم التي يقرأها العقل . وإذا كانت هذه - عند ابن عربي - بديهية لا تقبل الشك ولا التذليل قلنا تقبل التحليل عن طريق التجربة الصوفية التي يدرك فيها الصوفي في حال فتاة وحدته الذاتية مع الحق . وابن عربي يفسر مشكلة التثرة في الوجود بظنيتنا مع صورا ومجالي للصفات الالهية التي هي عين الذات او هي اوهام اخترعها العقل بمقولاته . وللتحق - عنده - ممتيان : الحق في ذاته وهو حقيقة مطلقة لا تعرفها ولا تتصل بها بوجه من الوجود ، والحق كما ينبغي لنا وهو المطلق . والتثثرة في الحق والخلق معرفة منطيقية تماثل التثرة بين الجوهر وانواعه . والذي يحدث التثرة في الوجود هي احكامنا على الموجودات اما حقيقتها فواحدة . وهنا يلاحظ المؤلف نازر ابن عربي بنظرية الوجود الاستثنائي في الواحد والكثير ونظرية الاشتمال في الجوهر والامراضي ونظرية العلاج في اللاهوت والتاسوت مع خلاف جوهرى بين ابن عربي وهذه التثثرات الثلاث . على انه يجدر بنا ان نشوه بان تمت قرابة فكرية واضحة بين أفكار ابن عربي الرئيسية وبين ما تبصته المبادئ العامة للفلسفة الكلاسيكية وخاصة في المصوفة والمبانيخ بما .

واس عربي يفسر سر خلق الانسان بأنه اظهار للكمالات الالهية في صورة الانسان . **نقد المؤلف** : كما ان التثرة بعض من في الصوفي في حال شهوده للحق فيعرف ربه معرفة ثلوثية . **نقد المؤلف** : هذه التثرة - لا يتكرر ابن عربي صفات التثرة التي تليها الانسان ولكنه يؤلفها كأولا يفرجها عن ظاهر متناها متبينا مع فكره الكلاسيكية العامة ، ومع ذلك تبصده في مواضع أخرى مؤدع الفكر بين تصورين مختلفين : بين اله وحدة الوجود الجبر من الصفات المتشخصة وبين اله الاديان الذي له هذه الصفات . ويعاول ابن عربي جاهدا ان يوفق بينهما فلا يصيب الا قليلا من النجاح .

والله - مبدأ الوجود - هو وحدة الفتى بالطلاق . وما يبدو من افكار الموجودات الى الاسباب وهم وخداع ، فالفتى اليه على الحقيقة هو الحق المجلي في صورة الاسباب لا الاسباب نفسها . هكذا يجمع ابن عربي فكرة السببية الطبيعية ليعلم مكانها السببية الالهية . وبهذه الطريقة عتينا ببرز ابن عربي من خلال نظريته في وحدة الوجود سائر المعاني الدينية العميقة في صصور جديدة لا تعهد لفكرى الإسلام بها من قبل . خلاصة هسود التثثرة ان وحدة الوجود عند ابن عربي ليست وحدة وجود مادية ولكنها مثالية او روحية تقرر وجود حقيقة عليا هي الحق الظاهر في صور الموجودات . وتعتبر وجود العالم بمثابة الظل فالحق متره مشبه بما . وقد يعلق على ابن عربي احكاما لسان التشبيه حتى نلناك نظنه عاديا وقد نلناك عليه المعاطفة الدينية فيكلم بلسان التثرة ويترك كل تشبيه بين الله ومخلوقاته .

ومعند المؤلف مقارنة دقيقة بين وحدة الوجود - وهذا - والمذهب الاطلاوني الحديث ميتا ان التمدد في الوجود - ما في مذهب افلوطين - يبدو بصور العقل الاول عن « الواحد » ثم



تستمر من العمل الصدورات حتى تنهي الى العالم الذي نعرفه .  
 فالواحد ليس هو هذا العالم ولا وجهها من وجوهه . وبينما نرى  
 الوجودات المتكررة صمدت عند أفقها بطريق الوسايط نجد  
 نظرية ابن عربي بالبريق الجليلي-الالهية في الكثرة الظاهرة . والذات  
 ابن عربي مصدر الكثرة الظاهرة . منها بطور داخلي في ذات الحق  
 او نحو ذلك فهو في الجملة أقرب الى هيجل وجدله الحقني منه  
 الى أفلاطون ، إذ ليس في الوجود مجال لكثرة حقيقية لوجودات  
 مستقل بعضها عن الآخر أو عن الكل . وظهر الكثرة من الواحد  
 في نظرية ابن عربي حركة دائرية لا نهاية لها وليست حركة  
 مستقيمة كحركة الصدورات الأفلاطونية التي لا تعود الى  
 الواحد . لقد كانت فكرة وحدة الوجود - عند ابن عربي -  
 سابقة على التجربة الصوفية . ولا يقوم مقبله على التجربة وإنما  
 يقوم إمكان التجربة على المذهب . وهكذا أيضا هو موقف  
 أفلاطون . وفي التجربة الصوفية تتحقق الوحدة الذاتية بين  
 الحق والخلق من غير مزج أو حلول أو صيرورة . فالذات بالحق  
 الصوفي فناء عن الجهل بهذه الوحدة الذاتية للوجودات والبقاء  
 بقاء بالعلم بها . والذات بالحق الصوفي فناء ليسود الوجوده  
 ويقف للذات المتجلية في هذه الصور . فإن عربي يربط بين  
 وحدة الوجود ووحدة الشهود ويعتبر التجربة الصوفية المرحلة  
 النهائية في الوصول الى معرفة الحقيقة . وهو هنا يتفق مع  
 أفلاطون في النتائج الصوفية برغم اختلاف فلسفتيهما . فلي أن  
 ابن عربي أقرب الى المنطق لأن النفس الانسانية التي تشاهد  
 الواحد والتي هي فيلبس بعيد الصلة عند أفلاطون لم تكن عند  
 ابن عربي منفصلة في أية لحظة من اللحظات .

في الحجة السمين : النوع الخالص الذي لا دخل للفلسفة فيه  
 والنوع الذي يتسم بسمة وحدة الوجود أو ما يقرب منها كالانحداد  
 أو الحلول . ويتكلم في القسم الأول عن الحسبي ٢٢٢ هـ  
 الذي أورد رسالة عنوانها « في الحجة » بين فيها أن الحجة  
 الحقيقية هي حجة الإيمان وأنها ثمرة للجهاد والأزهد فيما سوى  
 الله . وأنطق كلامه بطابع ملائتي بعدد من النفس الاطمئنان الى  
 الأعمال مهما عقلت . ثم الجنيح ٢٩٨ هـ الذي اعتبر الفناء  
 عن الذات المتينة عين الحجة التي يصبح الوجود الذاتي فيها أم  
 واكمل من طريق اليقاف في الله وبالله . كما أن العبد في تمام الحب  
 يوفي الميثاق الذي قطعت النفس أمام الله في عالم الله . وإذا  
 انقطعت عن العبد مشاهدة الذات في حال الصحو اتجه بهبه الى  
 الآثار الجيدة في عالم الخلق لأنها تجليات محبوبه . أما أسلوب  
 ذي النون المصري ٢٤٥ هـ في الحجة الالهية فانه قوي تتدفق  
 فيه العاطفة الدينية . وفي تصوفه وحدة شهود يجربها في حال  
 صحوه فيشهد الله في المظهر الجمالية والجلالية . والحجة الالهية  
 المتجددة على الزمن هي - عنده - جامع الأخلاق الشرعية .  
 ويقرن ذو النون للحجة الالهية بالتملة القلبية كما يفرنها الجنيح  
 بالذات . وكما يفرنها الحسبي للإيمان . ثم ينقل المؤلف الى أبي  
 يزيد البسطامي الذي عبر عن حبه في أساليب رمزية مفعولة  
 بالمشطح والافاق ، والذي كانت له في أحسوال معوه - وقد  
 استولت على قلبه خرابج الآلهي - أقوال عجيبة وجريئة في مذهب  
 الانحلال بين الحب والمحب . أما في حال صحوه فقد كان يردد  
 أن له كنهيا ووجودا لا مفر له منه ، وأن الطريق السوي لحجة الله  
 هو الاقتداء برسوله والتزام الشرح فيصا فرده من وجود الله  
 وماله .

وينقل المؤلف بعد ذلك الى كشف رايه حرمي من ذوات هذه  
 الثورة الروحية ، وهي ثورة التصوف في مجال الحب الالهى .  
 والمؤلف يرى أنه لا مجال لتعبير هذه النظرية - بطريقه الحب  
 الالهى - غير اسلامية أو مستعذلة سائر أصحاب الديانات  
 الاخرى كالنيسية والقوية او بتأثير الافلاطونيين المصلدين الا  
 السند الاساسي لها آيات القرآن الكريم العديدة التي تشير الى  
 أن الله يحب ويحب والأحاديث النبوية التي تتناول في معدها  
 ومعانيها ما ورد في القرآن الكريم .

كما بين المؤلف ان الحصول من اشكال الحب الالهى الى  
 الاعتراف به في دوائر الفقه والصوفية لم يكن سهيا ولا مفاجئا  
 بل ظلت المسألة مغللة زمنا حتى قيل الفقهام نوعا من الحب  
 تشبه بالحب الطرى يتجه الى فكرة أو مثال لا الى موضوع  
 مشخص ، وأن البصرة كانت - مما يسود فيها من ثقافة مغربية -  
 اول مدرسة تظهر فيها نظرية في الحب الالهى في صورة قوة مثلية  
 في أقوال رابعة العلوية ١٨٥ هـ ورياح بن عمير القيسي ١٨٨  
 هـ . وبعد الواحد بن زيد ١٧٧ هـ وعبدك وغيرهم . وكانت  
 رابعة أول من نفى نفخة الحب الالهى في صدق وإخلاص لا حواف  
 من النار ولا طمعا في الجنة بل أحببت الله حبا منزها لا يثني به  
 غير وجهه الكريم . وقد أدركت رابعة أن جوهر الحياة الصوفية  
 هو انكار الذات وفناء الحب في المحبوب فلا يبقى في النفس شعور  
 بذاتها ولا بعالم المحيط بها .

ولقد ظهرت بعد ذلك نظريات في الحجة الالهية لملم لدرونها في  
 فلسفة أصحاب وحدة الوجود . والمؤلف ينقسم نظريات الصوفية

سـ **الحجة المؤلف** : حدثته عن سلطان العاشقين الالهيين عمر  
 أبي القاسم **الكلبي** حارن من المبالغة ان تستغنى عن اشعاره  
 مذهبا فلسفيا مسبقا . ولا تملك الا أن نعدده صوفيا يتزعم في حبه  
 الالهى منزع اصحاب « وحدة الشهود » ، وإذا كان في السؤالة  
 ما ينمى بانه من أصحاب وحدة الوجود فانه في الواقع كان يتكلم  
 بلسان الفناء لا الإبداع . بأن الحق هو الخلق والخلق هو الحق كما  
 بلهب ابن عربي . وابن الغرابي يصف في شعره لازما من لوازم  
 الحب هو التشوة بالخير الالهية كما يصف الجمال في شتى صورة  
 ويرمز بحبوبة بها اشتهر من أسماء المشوشات في الفلز العرس  
 القديم الى حد ان اخطأ بعض المستشرقين تفسير لصلته .

اما اظهر الانحلال الى اصطبغت فيها الحجة الالهية ببسيلة  
 فلسفية معدت بها عن الأفكار الدينية عند أهل السلف فهي - فيما  
 يرى المؤلف - الاتجاه العلوي الذي يعتمده الحلاج واتجاه اصحاب  
 وحدة الوجود الذي يمثلها ابن عربي .

فالحسين بن منصور الحلاج ٣٠٩ هـ كان صاحب نظرية  
 استولت على قلبه حتى للحظات الأخيرة التي سبقت صلبه .  
 وقد اورد الحلاج الإنسان بوجه عام صورة الله منذ الأزل التي  
 اعلن بواسطتها عن مكتون سره وجهاله . وهذه الصورة في مظهرها  
 مؤلفة من طبيعتين « السموات » و « اللاهوت » امتزجتا مزجا  
 تاما بحيث يمكن أن تقول بأن هذه تلك وتلك هذه . فلا عجب أن  
 تثير أقوال الحلاج الجريئة حتى المسلمين - حتى الصوفية

أنفسهم - فيجمعوا على انكار دعائهم - والله يحب ويحبب - فيما يرى العلاج - ولو أنه ليس بجسم وصلته محبوبه صلة الصغار لا اختيار وحب الإنسان لله جلة في طبيعته تتكشف عنها الحياة الصوفية وما فيها من رياضة وأحوال - وفي ضوء هذا يتضح معنى قول العلاج «أنا الحق» أي أنا الظاهر الخارجي الذي ظهر فيه الحق وعن طريقه عرف وبواسته ظهر جماله وجلاله .

وإن عريس - ٧٢٨ هـ يقبض إلى أن المحبوب على الخفية في كل ما يحب إنما هو الحق المتجلي فيها لا يتناهى من صور الجمال حسية كانت أم معنوية أم روحية . وأحب - في مذهبه - أصل العبادة وجوهرها ، فالحبيب على الإطلاق هو عين المصور على الإطلاق لأنه هو الظاهر في الصورة كل ما يحب ويبعد . وابن عربي يصرح أن ينظر المصير مبيوده على صورة يمينها فيقع في الشرك . وهكذا يخذ ابن عربي من الحب الإلهي أسما لدين على يخطى الحدود التي وفستها الفرق في الدين الواحد وتلك التي فرقت بين الأديان المختلفة . ويحبب إلى أن أكمل صور الحق في الصورة الانسانية ولهذا كان الإنسان أحب المخلوقات إلى الله وكان الله أكثر عنايه به وحرصا عليه ، والذي يهدم الشئسة الانسانية فهدم أكمل المصور الإلهية وكأنه يتحدى الله نفسه . فالحبة الإلهية سبب الخلق الذي هو ظهور الحق في أعيان المكنات لا أيجاد الوجودات من عدم . ولكن الحق الذي ظهر في أعيان المكنات يعن دائما إلى عودة تلك الصور إليه ، فقدر الوجود - منذ ابن عربي - مصور الحق ومحيطها ما لا يحصى عدده من معنى الوجود . الكل مفرج من المركز والكل يعود إليه .

لم يبرز المؤلف بعد ذلك صلة المحبة الإلهية بالخدمة . فثبت أن جوهر المحبة إشراق الحبيب على كل ما عداه ذلك الإشراق الذي سرزق للإحلال الصوفية كذا . وفي هذه الصفة أي المحبة يورب الطعام وأعماله حدود الله رد على من ينفي أنها تؤدي إلى الرخص في الدين ورفع التكاليف الشريعة . والوصول بوسائل من أجل محبة الله فلا يخالط قلبه عجب أو كبر أو رياء ولا يبنى لنفسه فضيلة ولا أخلاصا في العبادة . ومن أجل محبة الله يحب الصوفى كل شيء في الوجود لأنها - أي الموجودات - آثار للحبيب ومحاليه وعبر إلى حبه . وقد اعتبر الصوفية العبادة الحقرة فرعا للمحبة الإلهية ونتيجة لها كذلك .

ويشير المؤلف بعد ذلك إلى صلة المحبة الإلهية بالعرفه مبيتا كيف أن المحبة الإلهية - لا التفتل الذاتي - هي الطريق الوحيد لمعرفة الله ، تلك المعرفة التي يلهي فيها عنصرا «الذوق» و «التذوق» ، وأن الصوفية جعلوا معرفة الله حبه وحيين لحقيقة واحدة . وهذه المعرفة الحاصلة في تجربة الحب ليست راجعة إلى الحس أو إلى العقل وإنما هي نور ينفذ الله في قلب من أحب . ومن الطبيعي أن يستعمل الصوفى لغة الرموز وهو بطول التعبير عما يشعر به في الحب الإلهي . وربما كان في رمزيته ألمغ تأثيرا في نفس سامعيه مما لو استعمل لغة التصريح . فالرمز به لها عمل السحر لا نفس العقل إلا من حيث تثير فيه الغيصال ولكنها تعنى القلب صبا ميثارا . كما أن موضوعات التجارب الروحية خارجة عن نطاق الموضوعات الحسية والعقلية التي لصير

عنها اللغة الوصفية ، وعلى ذلك كان من أشنع الأمور أن نلهم لغة الصوفى في الحب بمذلولها المادى أو أن نؤولها وما يستلزم ذلك المذلول ... وقد يقال أن السبب في التجاذب الصوفية إلى الرمز أنهم أرادوا الإجماع بأسرارهم فسا بها على غير أهلها أو أنهم أدخلوا الرمزية سنارا لعقائهم التي لو صرحوا بها لاستبجبت دعائهم ، أو غير ذلك . ولكن السبب الحقيقي - فيما يظهر المؤلف - هو أن تجاربهم الروحية أشبه بالتجارب الفنية (الرمز) هو التعبير الوحيد عنها .



ونمت جالب آخر من جوانب الثورة الروحية يعلقا به المؤلف - ذلك هو ثورة التصوف في مجال المعرفة : فيذكر أنه إذا كان هناك من يحس رحمة الله الواسعة إذ يتخلل من الحس وحده مرجعا لعلمه ولا يؤمن بفسلفة ما بعد الطبيعة والأخلاق وفسلفة الدين ، وإذا كان هناك من يزعم أن في طائفة العقل وفسلوفاته أن يدرك أمور الحس والعقل والروح ، فإن استقصاء التجارب الصوفية الكشفية يوفقنا على أن منها ما لا يمكن وصله بأنه حسي أو عقلي بل هو وجداني وشهود له من الخصائص القريبة ما يميز عن «المعرفة العلمية» . حقا أن غاية ما يصبو إليه العقسسل - البحث - في مسائل الإلهية هو أن يفرج وجود مبدأ ميتافيزيقي مطلق على الوجود متزه من صفات المحدثات ، ولكن ليس هذا المبدأ الأمرا لكون له صفات إيجابية يعبه الإنسان أو ينجمه ، سما في إشراق الصوفى - وهذه - وفي اتصاله يعطى مصورة محبوبه معرفة الله . فبعد هذا الداء بالموضوع المذكور ، سى حى - بعد حكم يتناقض مع العقل من نسبة بين معرفتين أو مجموعتين معرفيتين : إيجابية ، والمعرفة الذوقية في نظر المؤلف - علم الإلهية تلى في القلب الله دون اختراق أو فعل ولا فرق بينهما وبين الوحي غير أن صاحبها لا يدرك كيف القيت ولا من ألقاها .

ومن جوانب الثورة الروحية للتصوف ثورته في مجال الذكر ، فالذكرى وقد ورد في القرآن الكريم باعتباره نوعا من التبسلة لا يتفهم أى معنى سوى مجدد ، نأز إليه الصوفية نظرة أخرى لخدمه وظيفته وفصلوا أنواعه وفواعله واعتبروه اسما جامعيا لأعمال القلوب كلها . والذكرى - في نظر الصوفية - أعلى منزلة من الصلاة المفروضة إذ هو متاجرة قلبية وحدث مع الحق وشهود له في عين القلب واستيلاء الحبيب على قلب المحب واستنراق المحب في الحبيب - بل أن الذكرى - وهو العمل الروحي الثميت من أعمال القلب - خير الأعمال الانسانية وأزكاها عند الله ، وهو أفضل تكريرا من الأعمال المفروضة شرعا كإداء الصلاة والعبادة في سبيل الله ، لا يعنى أن الذكرى مستحاي به من هذه الفرق التي بل يعنى أنه أفضل منها في ميزان القيم الدينية .

وليس الذكرى الصوفى عملا سلبيا ولا عملا أنا يرد فيه للنسب اسما من أسماء الله وإنما هو عمل إيجابي تنجم فيه حبسوسه الذاتي نحو الاتصال بالذكر بحيث يستغرق فيه كلية . والمؤلف يبرز لنا ثلاثة الذكر بأحوال الجذب والإشراق عند الصوفية فبين أن الذكرى حضور تام مع الله وعدم اشتغال بها بسواه بحيث يقبب الذكرى وهنا يتوصل بالإشراق الذي هو حال نجل عن الوصف تصحبها لغة في أعظم ما قدر للانسان

يعلى به ، أما ما فهمه المتأخرون من أصحاب الطرق الصوفية من الذكر في الخلقات وما يصحبه من حركات الرقص التوفيقى على الأنغام فهو ليس إلا ضرباً من الدجل والشعوذة يؤدى إلى حلال الدنيا إلى الصرع منها إلى الفناء الموقى ، وهو مغرر اندحال في أوساط أديان التصوف يتربأ منه الصوفية الكملسون .

وقد استند الصوفية في اعتبار الذكر أمراً مشتركاً بين الصديق وربه إلى الحديث الشريف الذى يروى عن الله : « أنا عند حسن ظن عيسى بى وأنا معه حين يذكرنى » . إن ذكرى في نفسه ذكرته في نفسى . وإن ذكرنى في ملا ذكرته في ملا خير منه وإن غرب إلى شبرا غربت إليه ذراعاً وإن غرب إلى ذراعاً غربت إليه لماً . وإن أتاني يمضى ابتعت هرولة » .



وينقل المؤلف بعد ذلك إلى الكلام عن حجة الصوفية في ظل المرشدين وأصحاب الفرق ، فيذكر أن الصيغة الصوفية شيء أمم من مجرد التلمذة أو اتباع ، وإنما هي توجيه حي مشع عن طريق الإيحاء والإيمان أكثر منها عن طريق التعليم والوعظ ، ويذكر أن الصوفية أداما تعدد المذاهب بين الشيخ والريد فد اختلف في تفصيلاتها باختلاف المشايخ والطرق ولكنها تبقى في مسائل جوهرية . ويعرض المؤلف لاختلافات أصحاب الطرق في المسائل التي تتعلق بتفصيل التكليف العملية والمسائل النظرية والهيئة الإشرافية ومظالمها من أحوال ومغالب فيبين أن هذه الاختلافات لا ترتفع بأصاحتها إلى مرتبة « الفرق » على النحو الذى نلهمه من علم الكلام أو الفقه حيث يتصل الخلاف بمسائل العبدية وممثل المدن في محمود . فالخلاف بين فرق الصوفية خلافاً في ماهية الهيئة الصوفية ومعوماتها وأساليبها . ويبحث المؤلف على ذلك يذكر أهم أدوار الصوفية مسبقاً . التعنيف الذى اتفرد به « الهجويزى » في كتابه « الشهاب المحجوب » . لم نجد بعد ذلك ذكراً لأهم المسائل التى وقع فيها الخلاف بين الطرق والصوفية باختلافهم فى معنى « الفروايشى » واختلافهم فى الرضا وهل هو حال أم مقام . وهنا يبدى المؤلف ملاحظة على جانب كبير من الأهمية إذ يقول : قد يكون من الجائفة اعتبار هذه الأمور مواهب ربانية صرفة فتذهب بلجنة « التجلعات جمة » أو أن نعتبرها كسبية فسد الطريق على العتبة الإلهية . وأفضل الآراء هو ما ذهب إليه القشيري من أنها كسبية في بداية أمرها وهدية في نهايتها . كما يذكر أن الصديق متى حصل في مقام الرضا استوت عنه الأحداث غير مؤثرها . وكتأليفه في أسلوب الكمال ومظالمها وهنا نلقد على تأليم مدرسة اللاهوتية التى انتشرت في خراسان وتكرزت عن تأليم متصوفة مصر وانشاء . وكتأليفه في السكروالصدو وهنا يذكر أن تفصيل الجنب للصحو على السكرو هو القالب الذى أخذ به كبار الصوفية من بعده أما صفاء الناس من المتأخرين الذين اعتبروا الجذب والقبضة والقصور بشئى الزان الهوس والرغبة عن علامات أولياء الله فليسوا إلا أفلاكين دخلاء على الصوف .

ويتحدث المؤلف بعد ذلك عن التجاعدة والإشراق فثبت رأى الصوفية في الشاهدة التى هي نورة للجاعدة وفي هذا الفصل يؤكد المؤلف أن : بناء التصوف مرتبة يقوم على أسس الفناء الصوق أو وحدة الشهود . وليست مسائل الصوف الكبرى

سوى فروع لهذه المسألة التى اختلفت عنها لتبيرات الصوفية لتفويهم في درجات الشهود . ولم يزد اصطلاحات الصوفية على أن تنلع على ذلك المعنى اللطيف توباً كثيفاً من المداية هو أبعد ما يكون عنه .

ويبحث المؤلف فصول كتابه الجمع معصل يخص فيه بالبحث فكرة الولاية في الصوف الاسلامى وما ارتبط بهذه الفكرة من دعاوى متباينة ومن تطور عجيب على ابدى المفسرين من أهل السنة والشيعة والصوفية . والولاية التى هي مرتبة روحانية بمصطلح إليها السلم ، والتى هي حصول في مقام العرب بغسل ورعه وفاته في محبة الله ، لا تعرن في الإسلام الشئى بمعنى من معبىة الألوهة أو الفيض والحلول . والولى - بغسل ما يبلقسه من الصعد الروحي - تصبح له القدرة على ادراك القريب والكشف عن حقائق الأشياء . أما الاتيان بالكرامات فمن الأمور التى لا منحها الصوفية لأنسهم عادة وإنما يعفيها الصفة عليهم تجميعاً لهم . ولقد توسع الصوفية - فيها بعد - في معنى تعريف الأولياء في الكون باللهمة وبالقول ويستعمل الحروف والأسماء ، الاسم الذى يظهر معه صلة هذا كله ببعض الآراء الزركية التى سريت من خراسان إلى اوساط الصوفية على يدى أمثال الترمذى والحلاج ، وربما كانت تأليم اللاهوتية الصديقة التى نقلها ذو النون المصري لها أثر في ذلك أيضاً . والمؤلف حريص على أن يذكر أن الفكر الاعتماد في الولي ووساطته وقوته سابقة على التصوف ، بل الحقيقة الريفيئة إذ كانت منتشرة في السيملاذ التى فتحها المسلمون ، فلما ظهرت حركة التصوف شكلت فكرة الولاية هذه جزءاً من التراث الروحي لهذه البلاد .



١٠. ذكر المؤلف أن لصراحة بين الغاصلة بين الأنبياء والأولياء والملائكة ، كما ثبتت بعد ذلك رأى ابن عربى الذى اعتبر أقصى صعب الولاية « المعرفة » أو العلم بالباطن ، والذي جعل على رأس الولاية « الروح الحميدة » الذى هو منبع العلم الباطن لجميع الأنبياء والأولياء . ويبحث المؤلف هذا الفصل ببيان فكرة « حاتم الآتياء » عند ابن عربى خاصة . فلقد أخذ ابن عربى عن الترمذى الحكيم + ٣٢٠ (١) فكره الأسفلية في أن للولاية خمساً كالنبوة والعسى عليها نصيبات كثيرة مستمدة من نظريته هي الكلمة « الفلاس » وفي طبيعة الوجود وطبيعة الولاية « وابن عربى يعتبر ما يسميه « الحقيقة المحمدية » أو « الروح الحميدة » أصل الحياة الروحية في الوجود والمنبع الذى يستمد منه الأنبياء والأولياء علومهم . وغاية الأولياء - دون غيره من مجالى الحقيقة المحمدية - هو المظهر الكامل لها ، وفيه يكتمل الإرث المحمدى ظهوراً تاماً . وابن عربى يفلتر بين المسروح

(١) الحكيم الترمذى - هذا - فيبه الترمذى الفقيه المحدث ، وهو مقن مدافع لحكم الأنبياء ، في مدرسة الحلاج - هذا - للمذهب الذى خلفه ابن عربى حقاً . ويظهر ذلك واضحا في مخطوط الترمذى - الذى لم ينشر بعد - وهو ختم الولاية ، مكتبة ولي الدين رقم ٧٧٠ (استوبول) . وقد ألف ابن عربى على سبيل هذا المخطوط كتاباً آخر (لا يزال مخطوطاً أيضاً) هو : الحزب السقيم مع مثل عه الترمذى الحكيم .

المحمدي وروح حام الأولياء يرى أن لكل منهما وجودا سابقا على وجوده الزماني . والمقصود هنا هو روح الأتباع لا شخصه عندما يقول ابن عربي أنه لحد لسائر الأولياء والاتباع والرسول بعلمهم السابق .



على أن هناك ما أود قوله - فيما جاء معروفا في نثاها هذا الكتاب القيم - وهو وإن كان يبدو في نظر القاري بمثابة تعليق أحيانا أو وجهة نظر مغايرة أحيانا أخرى - فإنه ليس في تقديرى سوى خطرات أسجلها في حياة ، مدفوعة بحرص بالغ على أن يأتي هذا الجهد الثمر مكملا لا تنويه شاذة ، وما أحسبه في نهاية الأمر غير ذلك .

يقول المؤلف : « المسألة ليست مسألة صدق وكذب أو صواب وخفا بل هي مسألة عمق أو غسالة في درجة الروحية التي تظهر في فهم الإسلام وتعاليمه » ص ١٠ ثم يقول بعد ذلك : « أما الدليل القاطع على صدق مزعمه فهو .. كذا .. وكذا » ص ١١ وكان الأجدر به تنصبا مع نظره الأساسية إلى طبيعة الألواف والمواجيد الصوفية أو يقول مثلا : ودواعي قبولنا لتعاليمهم ، أو : ومظاهر هذا العمق في فهم تعاليم الإسلام عندهم هي كذا وكذا إلى غير ذلك .

والمؤلف ، وهو يشرح تعريف الجند للصوف بانه : « ذكر مع اجتماع ووجد مع سماع وعمل مع إبداع » يقول : أي أن أهم أركان التصوف ثلاثة : ذكر الله مع إجماع الهممة عليه ، أو ذكر الله في جماعة في حلقات الذكر ، ولكن المعنى الأول أفضل . والثاني العزول في حالة التوحد . والثالث الإبداع الديني لتمام الشرح . أما وجه التفصيل بين ذكر الله والذكر في أركان التعريف هنا ؟ هل هو ظاهر منقول عن الصوفيين أم أنها في مذهب الجنيد العالم في التصوف ؟ الحق أن المسألة كانت في حاجة إلى بيان المؤلف بيانا يقتضيه معه لأقاربه بوجه النظر الثبينة .

ولمت فنية هامة أثارها مؤلف الكتاب في حديثه عن الحية الإلهية عند الحسين بن منصور الحلاج ، ص ٢٢٢ : ٢٢٥ إذ اعتبر الأصل الذي صدرت منه الحية الإلهية عند الحلاج هو : النظر إلى الطبيعة الإنسانية بوجه عام باعتبارها صورة الله أخرجها من نفسه منذ الأزل وإن هذه الصورة في مظهرها الخارجى مؤلفة من طبيعتين الناسوت واللاهوت وقد مزجت الطبيعتان مزجا تاما بحيث نقول أن هذه تلك وتلك هذه وأورد المؤلف من أقوال الحلاج بعضي الشواهد ، على اعتبار أن هذه الفكرة تمثل محور تصوفه . والحقيقة أن الفكرة التكليفية - التي تصورتها من استلذا - نكتفيها أن نقرر بالنسبة للحلاج أنه كان يدرك تماما في لحظف صحوه تميزه التام عن الخلق ، وما أكثر التصوص إلى إوردها في الحلج « الفلاسطين » والتي وردت منفردة في كتاب « أخبار الحلاج » - تلك التي من شمسها أن تصامه وضما آخر بالنسبة لهذه القضية . فقد روى أحمد بن أبي الفتح بن عاصم البغدادى أن الحلاج كان يقول : « إن الله ذات واحد فلم ينقسمه مفرد من غيره بقدمه متوحد عن سواه بربوبيته لا يمازجه شيء ولا يخالطه غير ولا يصوبه مكان ولا يدرك زمان » . ثم يقول : « إن الفكرة في ذاته والمفكرة في صفاته والتفكير في إثباته من الذنب العظيم والتكبر الكبير » .

ومعمر تلك نظره مسافرية أصيلة إلى مشكلة الألوهية لا نجد لها نظيرا إلا عند الفيلسوف الأتالي « كانط » وإن كنا نصعد أرهاصا لها من قبل عند « آبي نصر الغرابي » .. كما نجد عند الحلاج ما ينفي كل شاذة في معنى التوحيد حيث يقول مثلا : عن الله سبحانه وتعالى : « .. أنه تعالى لا يظله فوق ولا يظله تحت ولا يقابله حد ولا يزاحمه عند ولا يأخذه خلف ولا يصدده أمام ولا يظهره قبل ولا يئخره بعد ، ولا يبعثه كل ولا يوجد له كان ولا يفقده ليس .. وصله لاصلة له وفعله لاملة له وكونه لا أحد له ، نزه عن أحوال خلقه ليس له من خلقه مزاج ولا في فعله علاج بائتهم بقدمه كما بائتهم بعدولهم . ما تصور في الأوهام فهو بخلاله . كيف يعمل به ما فيه بسدا أو يعود إليه ما هو إنشاء . لا تهاقه العينون ولا تقابله اللذون .. هو الأول والآخر والظاهر والباطن الغريب البعيد - ليس كمثل شيء » . وفي رواية أخرى عند أحمد بن فاك أنه قال : « من ظن أن الأتباع يمتزج بالشرية أو البشرية تمتزج بالآلية فقد كفر بالله الله تعالى نازد بذاته وصفاته عن ذوات الخلق وصفاتهم فلا يشبههم بوجه من الوجوه ولا يشبهونه بشيء من الأنبياء وكيف يتصور التشبه بين القديم والحدث . ومن زعم أن البراءة في مكان أو على مكان أو مفصل بمكان أو يتصور على الصميم أو سخايل في الأوهام أو يدخل بحد الصفة والنعم ففقد »

» ص ٢٢٤

وهناك شيء لم نولنا منده لامتنا أن نكتين جوانب ثلاثة في مسألة الصلة بين العهد وره ، حيث يقول : « من لاحظ الألفية والانبثاق العظيم من هذا عهدا بينهما فقد البت التوحيد ، ومن عصى عليه في هذه الألفية والألفية لا لاحظ ما بينهما فقد البت البعد ومن أغرى من بين الطرفين فقد تصكب بعبوة الحقيقة » . فإذا كان الحلاج قد وصل في معراج الروحي إلى مقام التجلي - أي بجلى الذاب الإلهية في قلبه - الأمر الذي دفعه إلى أن يقول : « ما وابت شيئا إلا ورايت الله فيه » وإلى أن يقول مخاطبا ربه : « رد على نفسي ثلثا يلتفتن إلى صياحه . يخلص أنا وأنا هو . لا فرق بين أتيت وهوبتك إلا الحدث والقدم » إلى غير ذلك ، فإن هذه الأقوال وإثباتها إنما صدرت عن الحلاج « لمسان المشق والمحب لا بلسان العلم والتحقيق » كما يرى ابن عربي .

على أن الحلاج ظل مترددا في البات صلته بالله ، روى إبراهيم ابن فاك أن الحلاج كان يقول : « يا من لازمني في خلدي قريبا وباعدني بعد القدم من الحدث فيبا . تجلى علي حتى تقتنيت الكل ، وتسلب عني حتى أشهد بنيتك . فلا بعدد بقي ولا فرك يتلف ولا حرك بين ولا سلمك يؤمن » . بل لقد بلغت هذه سيطرة التجربة الصوفية عليه حدا جعله يقول : « إيهما التسلب أغشوني من الله ، ( ثلاث مرات ) فإنه اختططني مني وليس يردني على ، ولا أطيع مراعاة تلك الحضرة وأخاف الهجران فاكون غاليا محروما ، والويل لمن يغيب بعد الضهور وبهجسر بعد الوصل .. » فيومئذ ، من خلال أحاسيسها بمدى عمق التجربة النفسية عند الحلاج ، أن نذكر كيف أنه أحس بالتمايز بينه وبين الحق وكيف أنه كان يتعرق شوقا إلى معرفة الذات



# لَحْنُ الْعَوَامِ

تأليف أبي بكر الزبيدي  
تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب  
الطبعة ١٩٦٤  
نقد الدكتور عبد العزيز عطر

للصبي « بهيبي السنان » : « تساوى الناس في الخطأ واللحن إلا قليلا ، وأهلها سبوا / أولئك القليل - على ما بهم من نصير - عند الحاجة » ، والمقابلة / قراءة الكتب ومواضع الحقيق . فاما عند الحاجة والمعاودة فلا يستطيعون مخالفة ما تداوله الجمهور واسمعه الخم القفير » .

والإخطاء التي يصححها « الزبيدي » في هذا الكتاب مزيج من اللوئين السابقين ، فهو يورد الخطأ بقوله : ويقولون : . . لم يذكر صوابه ، ويحتج له . لم إذا كان الخطأ فيه مشتركا بين العامة والخاصة يطبق بقوله : « وقد لحن في هذا رجل من جلة الخطباء » ، و « قد لحن في هذا بعض جلبة الأدباء » .

ويمكن تقسيم كتاب الزبيدي قسمين : القسم الأول : « ما أفسدته العامة » . ويشمل ما فبرت العامة في أصواته فأبدلت فيه حركة بحركة ، أو صوتا ساكنا بآخر ، أو سكنت متحركاً ، أو حركت ساكناً ، وما غيرت في صيغته النحوية أو السموعة عن العرب الصحاح ، كالتغير الذي طرأ على صيغ المشتقات والصغير ، والجمع .

أما القسم الثاني فهو : « ما وضعوه في غير موضعه » وهو - كما تبيننا - خاص بالخطأ في دلالة الألفاظ ، بالنسبة للدلالة الواردة عن العرب الصحاح . وذلك شغل ثلاثة أتراع :

١ - العام الذي خصص ، كخصيص « اللعاف » باللفظ

هذا الكتاب - مع صغر حجمه - من أهم مؤلفات الزمعي الأندلسي : أبي بكر محمد بن الحسن الأندلسي ( ٢٧٩ هـ - ٣٤٩ هـ ) صاحب كتاب « طبقات اللغويين والنحويين » ، و « مختصر كتاب العين للخليل » و « الاستدراك على إنيسه سيويه » وغيرها . وهو أول كتاب ألف في لحن عامة الأندلس ، وكان مصدراً أصيلاً لمن كتبوا في موضوعه ، في الأندلس ، وصقلية ، والمغرب ، ولكنه بالنسبة إلى الكتب المؤلفة في لحن عامة الشرق مبعول ينحو عشرين كتاباً لامة اللغة ، كالكمالي ، والفراء ، وأبي عبيدة ، والإصمعي ، وأبي عبيد القاسم بن سلام ، وأبن السكيت ، وأبن عثمان الكاذبي ، وأبن حاتم السجستاني ، وأبن قتيبة ، ولطب ، وغيرهم .

ويراد باللحن : الخطأ في اللغة العربية الفصحى : أصواتها ، أو نحوها ، أو صرفها ، أو معاني مفرداتها . وتركيب « لحن العامة » يصدق على ما يشيع من خطأ في لهجات الخطباء عند عامة الشعب ، ثم ينيه إليه اللغويون لتلا يبع فيه الخاصة من الكتاب والشعراء والخطباء ، كما يصدق على ما يتسرب من أخطاء العامة إلى لغة الخاصة فيجعله اللغويون وينسبون إليه لتقية اللغة الفصحى من شوائبه . أما تركيب « لحن الخاصة » فهو في اختلافه من « لحن العامة » مثالي بالبيئة ، والعصر ، والمستوى الثقافي ، وفي العرون الإسلامية الأولى كان من الممكن التمييز بينهما بسهولة ، أما في العرون المتأخرة - ابتداء من القرن الرابع - فقد أصبحنا نرى فيما روى من أخطاء الكتاب والشعراء قدراً كبيراً مما كان ينسب إلى العامة ، وعلى حد تعبير اللغوي الصقلي « ابن مكي » ( ج ١ ، هـ ) في كتابه

الذى يكون على السريـر خاصة ، وهو فى اللغة اعم ، اذ يشمل كل ما التحف به .

٢ - الخاص الذى عمم ، كقائهم لفظ « الاستجمام » على حالى الاستئصال بلقاء البارد أو العار . وهو فى اللغة خاص بما كان باقاء الحار .

٣ - ما تغير مجال استعماله كقولهم للكثيرى : الاجناس . والاجناس - فى اللغة - ضرب من الجنس .

والزبيدي لا يقتصر على ذكر الخطا العامى وصوابه ، بل يتوسع فى عرض المادة ، فيشرح ويستشهد بشاهد أو أكثر على صحة الرأى الذى يراه . وكثيرا ما يذكر المسند عند استشهاده بالحديث . وبهم بالهاتون بين اخطاء عامة الاندلس واخطاء عامة الشرق التى رآها فى الكتب المؤلفة لهذا الغرض . كما يهتم يذكر اللهاج ، واصول الكلمات الغريبة ، مع وضوح شطحيته ، وسعة روايته .

اما محقق هذه الطبعة من الكتاب فهو الدكتور رمضان عبد التواب ، وهو متخرج فى كلية دار العلوم ، منذ سنوات ، ثم سافر الى اللبنا عام ١٩٥٨ حيث حصل على الدكتوراه عام ١٩٦٢ بدراسه فى « الفريب المصنف » لابي عبيد القاسم بن سلام . وعين بعد عودته مدرسا بكلية الاداب بجامعة عين شمس .

وليس من شك فى ان الدكتور عبد التواب قد بذل جهدا ، وهو يحاول تطهير هذا الكتاب ، ولهذا أبدا شكره على هذه الجهود ، وان كانت الغاية التى اجدت نفسه من اجلها لم تحقق بعد . فلا يزال فى الكتاب تعريف كثيرة - بسبب - من يجرىء له مدبر على كلام الزبيدي - لا يزال حتى الرسول عليه السلام ، ووقع فى الامثال المشهورة - فى اسماء الاعلام . بل واكثر من ذلك كتب الحقى الشعر على انه نثر ، بل نثر غير مألوف ، وبقيت بعضه كثيرة باخطائها التى كانت فى المخطوطة ، بعضها المذكور كما تراءى له ، ثم على عليها بقوله : « كذا فى الاصل » .

وقد منح نفسه حرية مطلقة فى أن يغير فى النص لتيسير الكلام فى تقديره . ويحصل من النص بعض ما لم يبين وجهه .

كل هذا - وسام بصاحبه - دعانى الى أن اكرر هنا ما قاله الرسل الحقى عبد الستار فراج ، فى عدد يوليو ١٩٦٤ من « المحلة » : « ان الكتب التى تعرفى للغة ، وينشر فيها الخطا ، ضررها أكثر من نفعها ، وعدم نشرها أولى من تشويه الصحاح بها » .

ومع ان الحقى اورد فى نهاية الكتاب ثلاثا وتسعين غلطة ، استدرها هو واستأذنه الاثنى « شيتار » فان فى الكتاب - غير ذلك - اخطاء كثيرة وكبيرة . وقد استمدت مما أذكره هنا ما يحتمل وجهين فى قرأته ، وما أرجح أنه مطبوع بسهولة ادراكه . وسأقتصر على سبعين ملحوظة - استخدمها خدمه لترات العربية ، التى بمثابة محنة فى النشر لم يسبق لها مثيل .

والكتاب بعد هذا صغير - كما قلت - يقع فى ٣٢ ورقة مصورة ( ٦٣ صفحة ) !!

وهذه هى الملاحظات التى نسب عليها حكمى على هذا التحقيق ( : ) :

١ - ص « جاء هذا النص فى بيان مزايى اللغة العربية : واختارها من بين اللغات لاتبائته » وصورة أولياته ، عند حلولهم دار القامة ، ومحل الكرامة ، فيها وانأها من بها جل ونعالي سنعمون . »

وقد على المحقق على « من بها » بقوله : « فى الاصل : من بهم . ولا يزال فى العبارة بعض الاضطراب ! »

وصواب عبارة المؤلف التى وقف عندها المحقق ، وغير فيها ، ثم اعترف بأنه لا يزال فيها بعض الاضطراب : « فيها واياها من ربهوم - جل ونعالي - سنعمون » أى أنها الثالثة التى يكلم الله بها أنبياءه يوم القيامة ، وهم يسمعونها وهمومها . ولو تأمل لما فاته أن « من بهم - جل ونعالي » هى « من ربهوم » وليس من بها !!

٢ - ص « الى ان وضع ابو حامد كتابا اعزم به » على المحقق بقوله : « فى الاصل : اعزى » . وكان المنهج بنفسه ألا يجرى الكلمة إلا اذا نأكد لديه فساد النص .

وصواب كلمة المؤلف : « المزى » بالقرين « أى قصد وأراد ، من الغزو وهو القصد ( راجع المعجمات ) ولم يهتم المحقق هذا الوجه بحرف وصصف « اعزى » الى « اعزم » !

٣ - ص « وانما يذكر منه ما يتوقع اللطف من الخاصة فيه ، نحو ما رآه لمس الكتاب الذى اسدركوا مساحلهم علم الكرامة اشرف الخطط الطيبة » فى كتاب كتبه الى بعض وكلائه « ان أمن المصنع جنت الى كذا » .

وقد سأل الحقى - رحمه - عن عبد الله بن المصنع . وعلى على « جنت » بقوله : « هكذا فى الاصل دون ضبط ، ولعل الخطأ من هذا الكتاب الذى تحدثت عنه الزبيدي كان فى ضبط صيغة الفعل جنت بضم النون أو ما تشبه ذلك ! »

وكل هذا غلط ، فالحقق فى الكتاب يذكر « ابن الفلق » الاديب الشهور . وهذا لم يحدث ولم يرده المؤلف . والصحيح أن العبارة التى اخطأ فيها الكاتب هى « ابن الفلق » بتقديم الفاء . وبين هذا الخطأ أن أصلا « ابن الفلق » وهى ذم ، من قولهم : تقا الرجل شحما ، وخطا الكاتب انما هو فى قلبه الهمة شحما . والفريق أن هذا الخطأ - وغلط بعض الكتاب فيه - قد ورد بذلك فى كتاب الزبيدي نفسه ( ص ١٥٩ من الكتاب المحقق ) ولأن الدكتور المحقق لم يته الى موضع الخطأ فى « ابن الفلق » على فى ص ١٥٩ تعليقا غريبا ، فإلزبيدي يقول : « ويقولون هو مغفوع العين . قال محمد : والصواب هو مغفوع العين . وقد تلفت عينه » وقد تقا الرجل شحما ، وقد ذكرنا فى صدر كتابنا غلط كاتب من جلة الكتاب فى هذا « والمؤلف يشير بهذا الى قول الكاتب « ان أمن المصنع » أى المصنع .

وكان تعليق المحقق على قول الزبيدي : « وقد ذكرنا فى صدر كتابنا .... : »

« لم يتقدم شيء من ذلك ولملح سقط من الكتاب » ولو فكر ودير ورجع الى صدر الكتاب مرة أخرى لاهتدى الى موضع

الخطأ في ابن المصنف ( بعدد المأخذ ) ولما كتب المؤلف ، أو أدى سقوط الكلمة ، وهي ياردة في ص ٨ . !!

٤ - ص ٩ « قال محمد : وكان الذي دعانا الى تأليف هذا الكتاب ... أمثناه ( في الثقة التي تستدعيها ) الى المؤلف الإمام العاضل ... الحكم المستنصر بالله » .

وهذه الزيادة الركيكة في الاصل سببها ان المحقق لم يقرأ العبارة على وجهها الصحيح هكذا :

« ما أضناه الى المؤلف الإمام » .

٥ - ص ١٠ « من الزيف الزلل » .

وهذه الصواب : « من الزيف والزلل » .

٦ - ص ١٤ « ويقولون : اللهم صل على محمد وآله » وقد علق المحقق في الهامش : « بعده في الاصل : قال محمد فلو ولي . ولا محل لهذه العبارة هنا » .

وهكذا يعلق المحقق من النص ما لم يستطع توجيهه ! والصحيح ان هذه العبارة هي : « قال محمد : كذا » وقد ذكر المؤلف قبل ذلك ان « لو » لا تصاف الا الى الظاهر . فقله هنا « كذا » ممتا ان « آل » مثل « ذو » لا تجوز اضافتها الى مصدر ، بل تصاف الى الظاهر .. !!

٧ - ص ١٦ علق المحقق من الاصل جملة لم يستطع قراءتها ، وهي :

« والتجسم : فكن البين » ( في الاصل عطية ) ( المخطوطة ورقة ٢ - ب ) ولكن : جمع عكفة ، وهي التي للذي في البين من النسم .

٨ - ص ١٨ ومن الكلمات التي لم يستطع الدكور قراءتها وتحفيظها ، ما جاء في الكتاب :

« والبرمان ايضا .... » ثم علق في الحاشي : ( توضيح كلمة غير مفروضة في الاصل )

ولو دقق لبين ان العبارة الصحيحة هي : « والبريمان ايضا : الكيد ( والسم ) » ( راجع للمجمعات ) .

٩ - ص ٢٠ أخطأ في هذا الرجز فكتبه هكذا :

لما رأْتُ شَيْبَ قَدَالِي عَيْمًا

وحاجتِي أعقبًا خَلِيمًا

وصامت الاثنين والخميسا

عبادة كنتُ لها تَفْرِيسًا

والصحيح : وحاجي أعقبًا ( مثني حاجي ) و « تَفْرِيسًا » ( بالفتح وكسر التون ) . وقد أعاد الخطأ في « تَفْرِيسًا » في الهامش ( ص ٢٢٩ من نفس الكتاب ) ، ولم يستطع المحقق ولا استناده « شيباتر » نسبة هذا الرجز الذي ذكر المؤلف انه لبعض الأعراب . وهو للظاهر الكندي ، كما في مخطوطة « خلق الإنسان » ثابت من أبي ثابت ( ورقة ٣٠ ) !!

١٠ - ص ٢٠ « هي الطرة والكفة » وكذا القميص بالنص « تكرر الكفة » وعلق في الهامش على الكفة بقوله : « في الاصل : والكفة » .

والصحيح : « هي الطرة والكفة » وكذا القميص بالنص « من كين التوب أي تاء الى داخل ثم حاطه ( المجمعات ) » .

١١ - ص ٣٦ « قيل كرامة لأنها متطرفة بنفسها فوق بعض » وعلق المحقق بقوله : « هكذا في الصمدى » وفي الاصل : « متطرفة » .

ولو تأمل قليلا لعلم أنها « متطرفة » بنفسها فوق بعض » .

١٢ - ص ٣٦ « ومن تغيير ما في الاصل للمعجز من فهمه قوله :

(الرجل كروسي للشديد الراسي الجمجمة ) وعلق بقوله : « في الاصل الجمجمة » .

ومأخذاً في الاصل هو الصحيح ، وسقطه - الجمجمة - ( نصم الميم وفح الجيم وتشديد الكيم الثانية المفتوحة وكسر العين ونهاء ) أي المجمع الراسي . ولا يخفى ان الرأس مذكر ولا يجوز وصفه بأنه « الجمجمة » .

١٣ - ص ٢٨ « مثل العرشاء » ( بكسر الحاء ) . صواب بصحتها : العرشاء ؛ ينتج الحاء ) ( راجع للمجمعات )

١٤ - ص ٤٠ « وألمأت هو الرمد مثل الشاهر » والصحيح « مثل الناصر » وهو العرق الذي يسيل حذاء .

يريد ابن الغثي ليس اسم فاعل هنا ، بل هو اسم بمنزلة الشاعر والباطل والتكامل .

١٥ - ص ٤١ « ومن التعلقات الخاطئة التي تشكك في نص الكتاب يغير علم » تطبق المحقق على ما جاء في الاصل في سند حديث أبي ذر بن ربه « حدثنا أحمد بن سعيد قال حدثنا ابن الأعرابي عن أبي السجستاني » قال المحقق في تعليقه على « ابن الأعرابي » : « كذا بالأصل » والظاهر ان هنا سقطا

هذا يميز بين الأعرابي وأحمد بن سعيد مائة وعشرين عاما ، فقد ولد الأول ٢٢٠هـ والثاني ٣٤٠هـ .

ولعل « حاشيتي » ولعل المحقق لم يعرف ان هناك محدثا بهذا الاسم ، وهو أبو سعيد أحمد بن محمد بن زياد ، ابن الأعرابي ، وهو مصري صوفي ، سمع أبا داود السجستاني وبوفى عام ٢٤٠هـ ( ترجمه في تذكرة الحفاظ للذهبي ٨٥٢/٣ )

أما ابن الأعرابي اللقوي ( الذي قلن المحقق انه الإوحد ) فهو أبو عبد الله محمد بن زياد الأعرابي ، الكوفي ، المتوفى عام ٢٢١هـ وليس هو المقصود في السند .

١٦ - ص ٤٧ « من الكلمات التي لم يستطع تحفيظها فكتبها كما هي ، ثم كتب في الهامش : « هكذا في الاصل ! » فوله : « والفر : المشقة والتميم » :

ولتحقيق العبارة : « والفر : المستقة والتميم » ( الكلمة الأولى باسم الميم وسكون السين رفح بناء أو فسحها . والكلمة الثانية بالنون المكسورة : راجع المختصر ٨١/٤ ) .

١٧ - ص ٥٣ « وقد روى ( أبو العباس المبرد ) ان « ابن أبي اسحق » كان يجمع بين الهزئين ، ويخففهما في هذا المثال وغيره ، ويقول إنما هو كسائر الحروف ، ويجمع « خطية » على « خطائية »

والصواب : ويضققهما ( بالقافين ) كما هو واضح في « خطائي » .

١٨ - ص ٥٨ لم أكن اتصور ان يخطئ مدرس في الجامعة في فهم مثل مشهور ، ويعرفه ، ثم يقول : كذا بالأصل ! فقد جاء في الكتاب للمحقق ( : ) « وتقول العرب : قد أعزم لو أعزم » وعلق المحقق : كذا بالأصل .



وكذلك كتب التل في فهرس الأشغال !

وصحة المثل : « قد أحزم لو أحزم » ، والفعل الأول بالحاء والثاني بالعين ، وقد جاء في الكامل للمبرد (١٧٦/١) ووضحه المبرد بقوله : « أعرف وجه الحزم » فإن حزم غاصبت الرأي فلما حازم ، وإن تركت الصواب وأنا أراء وضعت الحزم لم تنص حزمي !

١٩ - ص ٧٨ « فقله طرز يدل على أن الواحد طراز » وعلى « يدل » بقوله : في الأصل : بذلك . ولا أدري لماذا لم ينسبها : بذلك .

٢٠ - ص ٧٨ ضبط بيت الأتشي

فرميت غفلة عينه عن شأته

فأصبحت حبة قلبها وطحاليها

بكر اللام من « طحاليها » وهو خطأ .

والصواب : وطحاليها بالنصب عطا على « حبة » ( راجع القصيدة ٢ في ديوانه ) .

٢١ - ص ٧٩ « تقول هذه موسى جديدة »

علق المحقق على « جديدة » بقوله : « هكذا في الأصل والصمدى ، وفي اللسان جيدة » لماذا هذا المعلق ؟ « حبة » « جديدة » وصلا على فصيحة من « الحدة » ؟

وهل هناك تناقض بين ما جاء في الأصل وما ذكره صاحب اللسان ؟ إن كليهما وصف موسى بوصف بين أنها مؤنثة !

٢٢ - ص ٧٩ « واكثر اللغويين على أن الواو في « موسى » لغير النسب ولذلك ما لحقوها الذوق »

وقد علق المحقق بقوله : « في الأصل » فالحق بها الشرح ، والحق أنها ليست ما يلحقونها ولا ما يلحق بها . « التلازم لا يستقيم مع وجود « ما » التالفة في « ما » يلحقونها ؟

فمن الموضوع مكان أن الألف في موسى إذا كانت لغير التانيث فلا بد أن يلحقها التثنية ، لأنها حينئذ تكون معروفة ، وفي اللسان : « قال أبو عمرو وسال صبرمان ( محمد بن علي من أصحاب المبرد ) أبا القبايس ( المبرد ) عن موسى وصفه فقال : إن جعلته لملي لم تصرفه ( لأن الألف هنا للتانيث ) وإن جعلته ملحقا من أوسيته صرفته ( لأن الألف هنا لغير التانيث ) . وهذا الأخير هو مذهب سيبويه إذ قال في كتابه ( ٢٤٥/٢ ) : « أما أمي وموسى فالألف فيهما بمنزلة التي في موسى » ومعنى هذا أن الألف لغير التانيث وإن موسى يلحقها التثنية .

٢٣ - ص ٨١ « ووجدت بخط أبي - رحمه الله - أنشدنا « محمد بن حميد الجرجاني » كاتب « علي بن عبد العزيز » قال : أنشدنا « أبو علي محمد بن عبد الصمد يحيى » :

نزل المحقق هذا البيت ووضح مكانه خطأ ، لأنه لم يستطع إرفاقه ، وعلق في الهامش : « مكانه بيت من الشعر لم أتبين هروانه ، وهو : علي أن عباس دنيا وأخرت غنيا فامتلا له ثوبا ( بدون بعد ) » .

وهذه هي القراءة الصحيحة للبيت :

تَحَنَّى عَلَى إِذْ يَعْرِضُنِي دَس

فَأَحَرْتُ عَتَبِي فَأَمْتَلًا قَبِيهُ عَتَب

« ومحمد بن عبد الصمد » ليس في اسمه « يحيى » بل هي « يحيى » جزء من البيت !

أي لحنى على عاتبي على ذنب لم يقع مني ، فأخرب عيابه ( وهو الاسم من العتاب ) أي أرضاه فامتلا قلبه عتبا على . ولذلك قال بعده :

فلو لي قلوبُ العالمين بأُسْرَها

لما مَلَأْتُ لِي مِنْهُ مَعْتَبَهُ قَلْبًا

٢٤ - ص ٨٢ وهذه كلمة تسهل معرفتها ، ولم تكن في حاجة إلى التعليق للشعور « أعني « هكذا في الأصل ! » هذه الكلمة أوردتها المحقق في كتابه هكذا :

« هكذا قال : فلو لي قلوب ، فأشرت به »

ولو فكر في السياق لعلم أنها « فاستربت به » مشتقة من الرب ، وهو الشك . وبينها ما يؤيد ذلك وهو قول الزبيدي « لأن « لو » لا يليها إلا الفعل فاعرفا إذ مفسرا ألا مع أن »

ولو راجع « المخل » لابن هشام اللخمي ( وقد ذكره بين مراجعها ) أوجد هذه الكلمة كتبت مصححة « فاستربت » ( ص ٤١ ) .

٢٥ - ص ٨٧ « والصواب منجم وهو فعل من نجم الشيء إذا دبره وأظهر كانه ما على العود » .

وقد لاحظ - - - - - . « كذا في الأصل »

المصنف يترك « - - - - - »

والمصنف « كانه ما على العود » ( راجع استخدام تنسبا وشقاقها في تفسير نجم في المعجم الوسيط ٩١٢/٢ ) .

٢٦ - ص ٨٧ « ومنه منجم الكتب والقرووب وهو موضوع نجومها » وبعد هذا النص في المخطوطة كلمة حذفها الحق لأنه لم يلحقها - ولا حق له - قال : « في الأصل : فنجومها »

ولا أدري لماذا يحذف من الأصل كلمة واضحة ، لا تحتاج منه إلا أن يعطى « وتناولها » ولو فهمها لوضحت له « ما » في نفس الصنف وأنها « تنا » !!

٢٧ - ص ٨٧ ( أيضا ) « وأما البيعة فحجر يدق عليه الآدم »

وقد علق المحقق بقوله : « في الأصل المصصة » تحريف ، وفي القاموس : والمبيعة بالكسر : التبان وهي مدقة القصار ، ولكنه لم يشرح لنا كيف تكون مدقة القصار حجرا يدق عليه

الآدم ؟ وما الآدم على هذا المعنى ؟

وصحة الكلام : « وأما البيعة فحجر يدق عليه الآدم » والآدم ( بكر الهزلة وفتح الراد ) حجارة أو نحوها تنصب في الصحراء ليقتنى بها . وفي الصحاح ( ج ١ ) : « والوجم بالحرك : واحد الأوجام ، وهي علامات وأبنية يهدي بها في الصحاري » ( وراجع الصحاح « آدم » والوسيط ١٤/١ و ١٢٤/٢ ) .

٢٨ - ص ٨٨ « التمتع الطيف من التمام نبتا ، والتمام أطيب منه ريحا »

والصحيح : من اتمام ، والتمام لطيف . . ( بالنون المفتوحة وتشديد اليم ) وهو الذي يطلق على نوع من السعتر البري ، وعلى نوع من المنعج يسمى منعج الماء ، وحادثه تمامة ( المعجم الوسيط ٩٦٤/٢ ) اما التمام فهو شبيب من الفصيلة النجيلية ، يسمى الى مائة وخمسين سنتيمترا ، فروعه مزدهجة متجمعة ( الوسيط ١٠١/١ ) وهو لا يقارن بالمنعج كما بينت .

٢٩ - ص ٩٥ من تحريف ما في الاصل لان المحقق لم يفهمه ، ما جاء بعد بيت ذى الرمة :

ويومَ يظلُّ الفرخُ في حِجرٍ غيره

له كوكب فوق الحِجاب الظواهر

« وكوكب الشيء : معطاه » . وقد علق المحقق على الشيء بقوله : في الاصل « الحر » والتصحيح من الصحاح « كتب » . وكوكب الحر ، كما جاء في الاصل المخطوط هو الصحيح وهو المراد هنا ، فالفرخ يظل في حِجر غيره او بيت غيره من شدة الحر ، وقد جاء في شرح الديوان ( ٢٢٨٧ ) : « الكوكب معطى الحر » على أن كلام الصحاح عام ولا يمنع من ارادة الحر ، فكلمة « الشيء » تصدق على الحر وغيره .

٣٠ - ص ٩٨ والذا كان الخطب من الشعر والتشريع يقع من المستشرقين لجهلهم بالادب العربي ، فلم تكن الصور أن تقع من الدكتور عبد التواب . فقد وفد امام بيت كليات لم يستمع فيها ، ولم يستطع ان يبين ان هذه الكلمات موزونة ، وكلمها جزء من بيت شعر مشهور يستشهد به النحويون . فوضع من النشر هذه الكلمات هكذا :

« انها مطمعة من نابها لا يصيرها » . على : كتاب في الاصل .

والصواب :

( قال ابو ذؤيب الهذلي :

فَقِيلَ تَحْمَلُ فَوْقَ طَوِّكَ ) إِنَّهَا

مُطْمَعَةٌ مِّنْ نَّابِهَا لَا يَصِيرُهَا

وفي رواية : من نابها ( راجع ديوان الهذليين : ١٥٤/١ ) وشرح اشعار الهذليين لكسركرى ( تطبيق عبد الستار فراخ ) ٢٠٨ /١ واللسان ( صير ) و ( طبع ) .

٣١ - ص ١٠٩ « قال الشاعر :

ما بين لقمته الأولى إذا انحدرت

وبين أخرى تليها قيد أظفور »

وعلى الحدى بمسولة : « البس لام الهم » ولسكنه في الصحاح التي نسبها لاسناده الاثني « شيباتر » قال :

« الصواب : انشدت البيت أم الهيثم »

ولم يستطع المحقق ، ولا استاده ، نسبة البيت الى قائله ، وهو الشاعر حميد الارطاف كما في المعاد الفريد ١٨٦/٧

٣٢ - ص ١١٢ « قال النماذج

توجَّسنَ واستيقنَ أن ليس حاضراً

على الماء إلا المقعدات القواقر »

هكذا كتب « القواقر » بالعافين ، وعبث العالف الثانية بالفتح والكسر . .

وكذلك فعل في فهرس الشعر ، ولو لم يفعل لصبه خطا مطبعا .

والصواب : القواقر ( مالفاء المكسورة ) ( الانساب واللسان ) .

٣٣ - ص ١١٤ « والقواقر : شواخص في البئر تنبئ من حرايبها » وكذلك نزل المحقق في هامشه عن البارح العالي .

والصحيح عن حرايبها ( بالميم ) وهو جوفها من اعلاها الى اسفلها ( الصحاح واللسان : جرب ) .

٣٤ - ص ١٢٥ « وحكى عن بعضهم انه قال لرجل قطع له سراويل : « وسع ليثقيها ، وعمل مسوفا ، واحكم منثقيها » . لم يصب المحقق الجمعين الاخيرين ، وعلق في هامشه : كذا في الاصل !

ولو انه رجع الى « اساس البلاغة » ٤٧/٢ و « تاج العروس » ( نائق ) لوجد النص السابق مقبوضا صحيحا هكذا .

« وَسِعَ مَنَاقِبَهَا . وَخَدَّلَ مَسَوِّفَهَا ، وَأَحْكَمَ

مَنْثَقِبَهَا »

٣٥ - ص ١٢٦ « اما شفق بالكسر فجمع شفة ، وهو مائش من لوح الخشب » .

وكلمة « خشب » من عند المحقق . وكتب تعليقا عليها : في الاصل « شوب » .

والذي في الاصل كما قرأه اتا - وهو الصحيح - « من لوح او قرن » والعرض جميعه من جلود نشق ثم تفرز ( المجمعات ) .

اما « لوح او خشب » فلا معنى لها .

٣٦ - ص ١٢٧ جاء هذا الرجز هكذا :

مَحَلُّهَا إِن عَكِفَ الشَّقِيفُ

الدَّرْبُ وَالْعَنَةُ وَالْكَيْفُ

وصحته : الشقيف ( بفسادين ) وهو لدغ البرد . والزرب ( بالزاي ) وهو حقيرة الفم .

٣٧ - ص ١٣١ من تحريف النص الاصلى قوله : « المصيل جمع عجول وهي اللقاف » وكلمة « العالف » لم ترد في المخطوطة ، وعلق عليها بقوله : « في الاصل المائل » .

والذي في المخطوطة ( ورقة ١٨ - ١ ) : « وهي العليسل لولدها » ولكن كتحريف مجز عن قراءة الجملة فلجا الى « اللسان »

فوجد لفظة « اللقاف » فالتفتها ، وترك كلمة « لولدها » ( اول السطر ١٢ ) وكانت الامانة تقتضيه ان يذكرها ، وكان المنهج يقتضيه ايضا الا يصحح كلمة الزبيدي بكلمة « ابن منظور »

ما دام النص الوارد في المخطوطة سليما .

٣٨ - ص ١٣٧ وما تبعه الى المحقق من تحريف النص بسبب عجزه عن القراءة الصحيحة ، ما جاء في النص الحق ( ١ ) :

« وقول الكوفيين حدى ( أولى ) لأن الاستغراق ( يحكم ) مصححه ، والقياص يشهد له » .  
 وقد علق المحقق على ما بين المتوفين بأنه « زيادة ليستيم بهذا الكلام » وعلق على « بصحته » بقوله : « في الأصل : بصحته » وعلق على « شهادته » بقوله : « في الأصل يستب به » .

وعبار « يحكم بصحته .. الخ » وتعليقات المحقق كلها خطأ .  
 والصحيح كما جاء في المخطوطة : « لأن الاستغراق يصحبه ، والقياص نسيب به » .

٣٩ - ص ١٥ . وهذا تعريف آخر للنص ، جاء في الكتاب : « وإذا اشتدت الخسارة لأنها تنقلب إلى السواد » وعلق المحقق على تنقلب ( التي وضعها من عتده ) بقوله : « في الأصل لأنها كلب السواد » تعريف .

والإرباب إلى ما في المخطوطة ، وإلى المعنى الوارد في المجمعات : « وإذا اشتدت الخسارة شالكت السواد » وقرئ بين « تنقلب » و « تنقلب إلى » ؟

٤٠ - ص ١٥٧ . حلق المحقق بتعليق غريب ، فقد قال الزبيدي ( ص ١٥٧ ) « وقد علمت أن فعلا ( فسبطا المحقق بكسر الهمزة الأولى وهو خطأ ) قليل في كلامهم ، وإنما أتت منه حروف يسيرة » .

وهذا تعليق الدكتور على هذا النص : « لم يتقدم ذلك هنا ، ولعله سقط من الكتاب » ؟

وما رأى الدكتور المصنف المحقق في أن هذا النص الذي أشار إليه الزبيدي قد سبق في الكتاب نفسه ( ص ١١٤ ) إذ قال عند الكلام عن فسخ ( بكسر الفاء مفتوح بالهمزة ) ، « وفما نالصح قبل في أنه كلامهم » .

٤١ - ص ١٥٩ . تكرر التعليق الربيعي في نفس آخر استأثر الزبيدي إلى سبيله في صدر كتابه ، إذ قال : « ويقولون : هو مفروق العين . قال محمد : والصواب : هو مفروق العين ، وقد لغت عينه ، وقد نفا الرجل شحما . وقد ذكرنا في صدر كتابنا غلط كاتب من جلة الكتاب في هذا » .  
 وقد علق المحقق على كلام « الزبيدي » بقوله : « لم يتقدم شيء من ذلك ، ولعله سقط من الكتاب » ؟

مره أخرى ! التعليق غير صحيح ، فقد تقدم ما ذكره المؤلف ، ولم يسقط من الكتاب . نعم تقدم في ص ٨ ، متعذر ذكر المؤلف أنه رأى « بعض الكتاب الذين أدركوا بانتعاجهم علم الكتابة ، اشرف المصنف العلمية ، في كتاب كتبه إلى بعض وكلائه أن ابن المصنف جنتج .. » يريد الزبيدي أن هذا الكتاب غلط فكتب « ابن المصنف » وهو يريد ابن اللقيا « وهو أسلوب ذم في صدر كتابه . ابن الرجل شحما » على ما ورد في النص السابق ص ١٥٩ . فلم يرد المحقق ما يريد المؤلف ، ولغته يذكر « عبد الله بن المصنف » ورجع له في هامشه . ولهذا كان لا بد أن يضل في البحث عن إشارة المؤلف إلى أنه ذكر ذلك في صدر كتابه .

٤٢ - ص ١٥٩ « وأهل المشرق يقولون للشي بيع الشراب المستوع بالفصل والإبرام : ففاج »

وعلق المحقق على « الإبرام » بتعليقه المشهور : « كذا في الأصل » .

وصحة الكلمة : « والإبرام » ( وهي التوابل ) .

٤٣ - ص ١٥٩ « إنما يريدون معنى التفوق لأن ماله »

إذا نزع صوام الأداة ناز الشراب بقوله ، ودفع بعضه سمعت له نقلا »

وعلق المحقق على « بعضه » بقوله : « في الأصل : بعنه ( دون نطق ) » .

وأحب أن أسأل المحقق : هل تعبير « دفع بعضه » تعبير لغوي صحيح ، حتى ينسبه للزبيدي ؟

وهل استغنى الوجه المكنة لقراءة كلمة « لعله » ؟  
 فما رأى في أن صحة الكلمة : « دفع بظلي » من فلا الأداة ليا إذا فار وفتح . وهل تحتاج هذه القراءة إلى لتكثير طويل ، وتغيير الأصل إلى كلمة غير صحيحة في هذا التعبير ؟

٤٤ - ص ١٦٢ قول عبارة بن عقيل :

« ومن ليلةٍ قد يتها غير آثمٍ »

بساجية الحجيلين ريانة القلب

هكذا ضبط المحقق « القلب » بفتح الفاء وتشديدا ، والصواب « القلب » بضم الفاء ، وهو السواد .

٤٥ - ص ١٦٢ « ويقولون جمادى الأولى فيكثرون الدال » وقد علق المحقق بقوله : « في الأصل جمادى الأولى » تعريف . ولو أنه رجع إلى كتاب « المدخل » لابن هشام اللخمي ، وهو

الذي يرد فيه على الزبيدي ، بعد أن ينقل نص كلامه ، لعلم أن كلمة « الأول » واردة في قول عمارة الأندلسي « جمادى الأولى » وجمادى ربي . والصواب فهما : « جمادى الأولى وجمادى الأخيرة » ( المدخل ورقة ١٤ - ١ ) . فليست كلمة « الأول »

عنا حر . كما قال المحقق . إنما هي من أقوال العامة التي صححها الزبيدي . فليس صحيحه كغير الدال في جمادى . وكتاب ابن هشام اللخمي . من المصادر الأصلية في ضبط كتاب الزبيدي ، لأنه يدل منه خصوصا مباشرة ليرد عليها . ولكن الدكتور عبد التواب الكبي يذكر « المدخل » بين مراجعه دون أن يغير لذلك في الكتاب إل .

٤٦ - ص ١٦٦ « ويعني الموام يقول لبائع الفص مقاص . وذلك خطأ ، لأن « مقاص » مفعل من فصعت ، ولا تثبت الميم في فعال منه ، والصواب « مقاص » وقد انضاف المحقق كلمة « صاحب » لأنه قرأ الكلمة في المخطوط : « مقاص » .

واللفظ الصحيح : « والصواب : المقاص » وهو على وزن فعال ( بفتح الفاء وتشديد الميم ) من « فصعت » كما ذكر الزبيدي . وكان علي المحقق أن يستأنس بما سبق في الكتاب ( ص ١٠٩ ) من أن يبالغ السكاكين بنقل له في اللفظ « السكان » ومثلها « التراج » .. الخ .

٤٧ - ص ١٧٣ « ويقولون لجميع القرية : قرايا » قال محمد والصواب قري ) .

وعلق بقوله : ليست في الأصل « وهي في الصلدي . وقد نسي أن ينقل من الصلدي « ومن المخطوط ( والعبارة مضطربة فيه ) قوله : « وقريات » ( بفتح الفاء والراء ) .

٤٨ - من مظاهر اضطراب المنهج عند المحقق ، ومن أخطائه الواضحة ، ما يلجأ إليه من تعريف ما في المخطوط ، وتغيير رأى المؤلف استنادا إلى ما فهم من قول مؤلف آخر . دون أن يبحث وجه الصواب . ومن ذلك ما جاء في ص ١٧٣

« وينسب إلى القرية « قري » قال أوس :

## كَيْبُيَانَةُ الْقَرَىَّ مَوْضِعَ رَحْلُهَا

وَأَثَارُ سَمْعِهَا مِنَ الدُّوْ أَيْلُقِ

وقد علق الحقيق على كلمة « قرى » بقوله : « في الأصل قرى » ، والتصحيح من « شرح ما يقع فيه التصحيح للصكري » ٢/١٨٤ فيه : أبو عثمان اللواتي : أهل القرى هم القراء ، ثم قال الأصمعي : القرى والقراء أهل الإمصار ، والقراء المصرون وما أشبهه ، وكل من لم ينزل بالبادية فهو قراري .

والقول للمحقق لقد فاتك - أولاً - أن تذكر أن القراء ، والقري والقراء في أصل صحيح لا يمثل هو ( قر ) وهو مخالف للأصل الذي اشتقت منه « القرية » والنسب إلى الصحيح غير النسب إلى المثل .

وفاتك - ثانياً - أن ترجع إلى المجموعات وكتب الصرف ، لتعرف كيف ينسب إلى القرية ، وهذا أصعب الإيمان بالنسبة لمن يمارسون التحقيق ، أنك لو رجعت إلى المجموعات لمعت أن النسخ الذي أكثر من التحريف كان في حالات كثيرة حريصاً على سلامة النص !

فكلمة « قرى » ( بالهمزة ) الواردة في كلام الزبيدي ، وفي بيت « أوس » في الصواب وتحريفك أياها هو الخطأ . جاء في اللسان ( ٢٨/٢ ) « والنسبة إلى القرية القرى ( مدح الناف وسكون أراء ) في قول أبي عمرو : وفروى على قول يونس » وفي « القاموس المحيط » ( قرأ ) وينسب إلى القرية : قرى ، وفروى « ينتج القراء فيهما » . وفي الحكم : « قرى وهو قول أبي عمرو » .

وفي مخطوط ( المدخل ) لأن هـ - المنطوق ( رقة ١٠٧ ) وينسب إلى القرية قرى على مذهب سيوني ، وفروى عن مذهب يونس . وكلمة « القرى الواردة في بيت « أوس » من حجر » ، وإلى حرفها الحق إلى « القرى » حارب في المحقق ١٢٢/٥ كما أثبت في المخطوط ، وكان هذا سنداً للمحقق لكي يضاف على ما في المخطوط كما يقتضيه المنهج ، إلى جانب ما أورده من نصوص ، وإلى جانب ما تصرف من قواعد النسب .

٤٦ - من ١٧٨ « ويقولون فرس ربيع للذكر والأنثى » قال محمد : والصواب ربيع مقتوص على مثال مكان .

وقد علق بقوله : « في الصغدي ربيع بالكسر » ووضع علامة لمعجب : « وعلق على « مكان » بقوله في الأصل « كان » . وصحة النص :

« والصواب : ربيع بالكسر على مثال كان » ( وهي التي فراها المحقق كان ) .

ولو أنك - قبل أن تخطئه في الفسط ، وتكتب الصغدي ، وضع له علامة المعجب - لو أنك رجعت إلى الصحاح لوجدت فيه : « ربيع مثل كان » فسألا نصبت أتممت فقلت : ركب يروثوا رباعياً ، قال الجعاج : يصف حماراً وحشياً :

« رَبَّاعِيًا مُرْتَبِعًا أَوْ شَوْقِيًا »

وفي الصحاح أيضاً : « وهو فرس ربيع ( بكسر العين ) » وهي فرس رباعية .

٤٧ - من ١٨٠ « وفي الحديث عن عائشة رضى الله عنها

أن رسول الله - صلى الله عليه وسلم - قال للوزع فويق ، ولم اسمه أبو بقلته » .

ولم يعرف المحقق مرجحاً لهذا الحديث فعلق بقوله : « ليس في اللغات والنهائية » .

كان أحاديث الرسول - عليه السلام - لم تذكر إلا في فائق الزمخشري ، ونهاية ابن الأثير ١٠٠٠ وهل هما من المصادر الأصلية التي تعتمد بان الحديث لم يرد فيها ؟ وابن الكتب الصحاح المسة ؟

أن هذا الحديث ينصه في صحيح مسلم ١٧٥٨/٤ ( تطبيق فؤاد عبد الباقي ) .

٤٨ - من ١٨٠ المعروف في المنهج العلمي أن المحقق لا يصح أن يجعل من مصادره الأصلية هامشاً كتاب آخر . ولكن الدكتور ترجم لإسمايل بن إبي أوس وذكر مصدر ترجمته بقوله ( انظر طبقات الزبيدي هامش ص ٥ ) :

والقول للمحقق : أرجع إلى « تذكرة الخلفاء » للذهبي : ٢٦٩/١ عليها - لا في هامشها - ترجمة « إسماعيل بن إبي أوس » :

٤٩ - من ١٨٥ « والتكيب أيضاً : عون العراف » يقال : تكب عليهم يتكب تكابة .

واسأل الدكتور : ما معنى عون العراف ؟ وهل هذا هو معنى التكيب في كتب اللغة ؟ ولا أنتظر جوابه ، لأنه سيكون خطأ بالخطأ كما في كتابه .

والقول له أن صحة الكلام كما في المخطوط ، والمجمعات : « والتكيب أيضاً : غريب العراف »

وجازة الصحاح : « وتكب على قومه يتكب تكابة إذا كان منكأ لهم بعدد قومه » وهو رأي العراف .

٥٠ - من ١٩١ « قرر قول المحقق عن حديث شريف بأنه ( ليس في اللغات والنهائية » :

٥١ - من ١٩٢ « قال الشاعر :

فإني بحمد الله لا ثوب غادر

لَبِست ولا من خزبة ألقع

وقد علق المحقق : « ينسب ألبت لشخص اسمه « فيلان » في اللسان ( حجر ) »

وتكرر عدم معرفة المحقق بشخصية « فيلان » حين أثبت في فهرس الشعراء : « فيلان » دون أن يمتي نفسه بالبحث .

٥٢ - من ١٩٤ جاء هذا التل « لم يعرف من فسد له » ( بفتح اللام ) .

وصواب فيطه - من فسد ( بضم الفاء وسكون الصاد ) . وأصلها فسد ( بابياً ، للمجهول ) ٥٣ - من ١٩٨ قال ليد :

كَانَ دِمَاعُهُمْ تَجْرَى كُمَيْتًا

وَوَرْدًا قَانِثًا شَعْرٌ مَدُوفٌ

والشعر : جنى الزعفران

وعلق على « جنى » بقوله : « في الأصل : جنا »

والصحيح : والشعر هنا ( أى فى البيت ) الزعران .

٥٤ - ص ٢٠٠ منح الدكتور نفسه حرية مطلقة فى تغيير النص وتحريفه ، حتى لو كان ما يشته على سبيل التخمين ، فقد أورد هذا النص هكذا : « وقد يجوز مطرد على فعل الذى يكون ثلاثة والإعمال » .

وعلى على كلمة « الإعمال » بقوله : « فى الأصل : والإعمال » وما أتته على التخمين !!

وأكرر ما قلته من أن المحقق لم يملك تغيير ما فى المخطوط إلا إذا تأكد لديه خطأ الناسخ أو تحريفه ، وأن عليه أن يجتهد فى قراءة ما فى الأصل قبل إثبات كلمة جديدة فى صورتها عن الكلمة المرسومة فى المخطوط .

وصحة هذه العبارة : وقد يجوز مطرد على فعل ( بكسر الميم ) الذى يكون ثلاثة بالإعمال .

وال معروف أنه لا خلاف فى أن صيغة فعل ( بكسر الميم ) أسم ثلاثة .

٥٥ - ص ٢٠٩ تعود المحقق أن يختلف من النص ما لاستيعاب قراءته ، ومن ذلك : « قال طليل يصف بيتا » حذف المحقق ثلاث كلمات واردة فى المخطوط ، وعلى نقوله : « فى الأصل : بنا أوابه ، ولم ألق على وجهه ! » .

هكذا قال : ولو تأمل الكلمات لعلم أن العبارة هى : « بصف سا أوى به »

ويؤيد ذلك ما جاء فى الجارح للكاتى ( ١٩ ) : « بصف سا نصبه ليستقل فيه من الشمس » .

٥٦ - ص ٢١٤ للمرة الثالثة ، قال عن أحد الإحداث : ليس فى العائى والنهاية !

٥٧ - ص ٢١٥ جاء فى سند أحد الإحداث : عبد الله بن عليل الغريانى .

وبدا من أن نلقى الحقى ضوا ١٩٤٠ على هذا النص ، على أنه مغللا من الشك من خلال : « فى الخلاصة ٢٩ ، ضمن اسمه محمد بن عليل بن عوبل الخراسانى توفى ٢٥٧ هـ »

وإذا كان الدكتور لا يعلم من مصادر الإحداث غير العائى والنهاية ، فهو لا يعرف من مصادر المحدثين غير خلاصة تذهب الكمال للخزرجى !!

إن محمد بن عليل الغريانى محدث مصرى معروف أخذ عن قتيبة بن سعيد ، وكان الواجب المصريف به لا التشكيك فيه !!

٥٨ - ص ٢٢٠ « يقال فبرت الإناء إذا طلبه بالقرار فهو مغبر » وكذلك فبرت الحب بالقرار ( الحب : العنابة ) .

وقد على المحقق على « فبرت الحب » نقوله : « فى الأصل مصحفا رسما ، دون نقط » .

وما جاء فى الأصل ليس مصحفا ، بل هو صحيح ، وقراءته : ربيت الحب . أى طلبته . والمعروف أن العرب هو الطلبه الخائلى ، وأن العرب يقولون ساءا مربوب إذا أصلع . ومادة « رب » تأنيد الإصلاح والإمام ( راجع المصالح ) . فكيف تم هذا تحريفا ، وتكرر كلمة « فبرت » وهى جديدة فى صورتها الكتابية من « ربيت » !!

٥٩ - ص ٢٢٤ « قال محمد : والصارى الملاح ، وجمعه صراء . هكذا روى أبو نصر وصوار أيضا ، قال الأئشى :

## خَشَى الصَّوَارَى صَوْلَةً

منه فعادوا بالكلاكل

وقد على على « صوار » بقوله : « كذا فى الأصل والمصدى وفى الفاسيوس ( صرى ) والصارى : الملاح جمعه صراء وصرايون » .

والذى مداه إلى أن يكتب : كذا فى الأصل والمصدى ، أنه لم يشتر على « صوار » جمعا « صار » . فلهذا غير رواية بس الأئشى بما يوافق ما بين آيتين وهو بقرأ المخطوط ، دون أن يجهد نفسه فى البحث .

وصحة الكلمة « وصاررى أيضا » وفى البيت : « خشى الصرارى » كما جاء فى ديوانه ، وفى لسان العرب . والسبب فى وقوع المحقق عند هذه الكلمة أنه راجع مادة « صرى » فى المعجمات ، ولم يراجع مادة « صر » أيضا . ولو فعل لعرف الحصة :

٦٠ - ص ٢٢٥ : غلب المحقق نيت ابن أحمد هكذا :

ما أم غُفِرَ على دعجاء ذى علق

يَنَى القراميد عنها الأعصم الوَقْل

فدعج فحة على « دعجاء » على لسان منها من الصرف ، وضوئها فى البيت على « دعجاء » ( بكسر الهمزة ) لأنها هنا مضافة إلى ذى غاى ( اسم مفعول ) فليست متوقعة من الصرف . وذلك تجر بالكسرة .

٦١ - ص ٢٢٧ للمرة الخامسة - قال عن أحد الإحداث : ليس فى العائى والنهاية !

٦٢ - ص ٢٢٨ « فى العائى والنهاية » للمرة الخامسة - فقد أثبت المحقق « حدث الرسول - صلى الله عليه وسلم - هكذا : « وفى الحديث أن رسول الله - صلى الله عليه وسلم -

كان فى بعض منزله فارموا ، فجاءه عمر وقال : يا رسول الله ادع بعيرى الزاد ، فادع فيها بالجركة » .

وتكرر كلمة « بعيرى » بدون ضبط ، وتكرر ذكرها - كما هى - فى فهرس الإحداث .

وقد حرف المحقق هذا التلفظ ، وصحته : « بعيرى الزاد » ( بضم القين وتشديد الباء المفتوحة ) وهى جمع غير ، وغير كل شئ - وبقيته وأخره ( للمعجمات ) .

والحديث فى مسند أحمد ( ٢٢/٢ ) .

٦٣ - ص ٢٢٢ « ومنه قولهم امرؤ خشب » الصواب : « امرأة خشب » ( بضم الخاء وسكون النون : راجع المصالح ) .

٦٤ - ص ٢٢٦ « وهو لا يصح عندى إلا على وجه سميعة التى بها قرب منه وما كان سنته »

الصواب : « وما كان سبيبه » أو « وما كان من سبيبه » .

٦٥ - ص ٢٢١ للمرة السادسة قال عن أحد الإحداث : ليس فى العائى والنهاية " .

٦٦ - لعدم تدقيق الدكتور فى الكشف عن مصادر الإحداث ، رأيناه يضل فى ذكر أسماء رجال السند ، ومن ذلك ما جاء فى سند حديث الباقورة ( ص ٢٤٦ ) :

وكان من السهل على المحقق أن يجد البيت في ديوان عروة :  
ص ١١  
ومن ذلك أيضا ( ص ٢٨٩ )

لا يَغْلِبُ الجَهْلُ حُلْمِي عند مقدرة

ولا الضَّيْفَةُ من ذى الضَّيْفِ تكبيني

وهو في امل السرى ( نرد اللوائد ) ٤٠٨/١ واللسان  
( كبا ) .

٦٩ - ص ٢٨٩ ضبط المطلق هذا البيت ضبطا يكره هكذا :

قُبَّة من مراحلٍ ضَرَبَتْهَا

عند بَرْدِ الشتاء في قَيْطُونٍ

وصحة الضبط : غربتها ( يفتح الباء وسكون التاء )  
والبيت من بحر النخيف .

٧٠ - أورد المؤلف بين مصادر تحقيقه كتابين مطبوعين هما :  
« المدخل الى تقويم اللسان » لأن هشام اللطفي ، و « تنقيف  
اللسان » لأن مكي الصعل .

والذي تم لم يرجع إليهما : أولا لأن كتاب « المدخل » قد  
استعمل على نصوص متعوله بعضها عن الزبيدي ، ولم ترد في  
المخطوطة ، فلو رجح إليه لأثبت هذه النصوص الساقطة من  
الاصل ، فعل حين نزل كلمتين من « شفاء القليل » للخفاجي  
وكتاب « تصحيح الصحيف » للصافى . ومما يؤيد عدم  
رجوع « المدخل » ، ما أن بعض النصوص التي احتج  
بها المؤلف هي هراءية قد جاءت صحيحة في « المدخل » .

وهو كذلك لم يرجع الى « تنقيف اللسان » الذي فيه  
نصوص كثيرة معوله عن كتاب الزبيدي ، لم يشر إليها المحقق  
وذلك ذلك أنه أثبت رغم المخطوط مثلا عن « بروكلمان » فجاء  
هذا الرقم خطأ - إذ أن بروكلمان قد أخطأ فيه وكتبه ١٧٥٢ -  
وصحة هذا الرقم : ١٧٢٥ كما جاء على الورقة الأولى للمخطوط

وفي الغتام كنت أرجو من الاستاذ المحقق أن يدلل من الجهد  
قدرا أوفى يناسب مكانته العلمية عند عارفيه .

د . عبد العزيز مطر

« حدثنا أبو ربيع ( لم يترجم له ) قال حدثنا « جرير بن  
حازم » عن « يونس » عن « يزيد » عن الزهري ، عن « ابن  
السيبي » عن أبي هريرة .

وفي الهامش ترجم المحقق ليونس على أنه « يونس بن عبيد »  
ولم يترجم ليزيد ، وكتب في فهرس الكتاب : « يزيد » ولم يشر  
وضوح علامة التعجب ( ! )

لقد خدعه النسخ ، ولم يستطع القلب على هذه الخدعة !

وصحة السند : « عن يونس بن يزيد » وهو يونس بن يزيد  
ابن أبي النجاد مولى معاوية بن أبي سفيان ، حدث عن عكرمة  
وسالم الزهري ، وحدث عنه جرير بن حازم ( كما جاء في السند )  
والليث ، ت ١٥٢ هـ ( راجع تذكر الحفاظ ١٦٢/١ ) .

٦٧ - من أخطائه في الإحداث ما جاء في ص ٢٤٦ « أن  
رسول الله - صلى الله عليه وسلم - كان إذا أوى إلى الباكورة  
دفعها الى أصغر من رآه حفر من الولدان »

والأصواب : أتى بالباكورة والفلل الثلاثي المبنى للمجهول .  
ولو كان من الرئاس لقبل أوى الباكورة بدون أياه .

وقد عثر الحنفى على عبارة « من رآه حفر » بقوله « في  
الاصل : ر سافر ، بحريف »

وقراءة ما في المخطوطة : « الى أصغر من بالظفرة » كما يدل  
عليه ما جاء في سنن ابن ماجه ( ١١٠٥ ) : الى أصغر من  
يحضره .

٦٨ - مع إصراف المحقق في إيراد مراجع الإصاب التسمية  
المشهوره برأه بمصر في بعضها على مرجع واحد ، وسرد بعض  
مدون تخريج .

ومن ذلك ( ص ٢٨٢ ) قول الشاعر :

وإنيك أن ترى طَرْدًا

كالصاق به حَرْفَه الهوانِ

وإنما أذكر له مراجع هذا البيت :

الاماني ١٨٠/٢ والمعدة ١٩٢/١ وظهر الإداپ ١٥٥/٢ وسيف  
اللسان لأن مكي ( مخطوط مكتبي ورقة ٣٤ - ب ) :

وفي ص ٢٨٢ أورد ييب عروة من الورود :

بأنسية الحديث رَضَاب فيها

بُعَيْدَ النومِ كالغَيْبِ العصيرِ





# المكتبة العربية

فن الكاتب المسرحي

للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما

تأليف روجر د. - بسفيلا (البريت)

ترجمة درويش خشبة

الفصل « لرسل » و « أساطير الحب والجمال عند الأفريق »  
وملعنتي هوميرس ، الإلياذة والأوديسة ،  
وترجم للمسرح : « في الفن المسرحي » لادوارد كروج  
و « علم المسرحية » لآلديس نيكول ، و « حياتي في الفن »  
لستانلافسكي ، و « فن كتابة المسرحية » لايوس ايجري

آخر مظهر من ترجمات الرحوم درويش  
خشبة ، ونشر بعد وفاته ، وقد أوتي عن ٦١  
عاما بعد أن خلف وراءه مكتبة عامرة من  
الترجمات : « عمالة الأدب القسري »  
لبريسكو ، و « قصص » لكسيم جوركي ، و « نحو عالم



و « تشرح المسرحية » لمارجورى بولتون و « تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة » لثيتشى ، وكلاهما لعلام منظرى المسرح العالمى .

كما راجع ترجمة « اعداد الممثل » لستانلافسكى ، و « فكرة المسرح » للرئيس فرجين ، ولقد لست عشرة مسرحية مالية .

والف « اشهر المذاهب المسرحية ونعاج من اشهر المسرحيات » ، فكان زينة كتبه والمجلد على الاطلاق ، فيما يرى الدكتور لويس مرقس (١) .

واذا ما اصفنا الى كل ما سبق انه انضم الى عام ١٩٤٤ الى المعهد العالمى للفنون المسرحية معاصرا في ادب المسرح وتاريخه وفى عام ١٩٥٢ استندت اليه ادارة فرقة المسرح الحديث ، وشارك منذ شرح شيايه في لفظاها الثقافية على صفحات « المجلة الجديدة » و « الرسالة » و « الثقافة » و « المجتمع الجديد » التى تولي رئاسة تحريرها مرة قبل الثورة ومرة بعدها ، ادركنا الى اى مدى كان دورنى خشية ركتنا متيسرا من ادراك الثقافة في مجتمعنا ، ورائدا من رواد الثقافة المسرحية على الاخص ، التى توفر عليها حتى اصبح الرائد الاول لها بلا قرين .

وقد اصفاف الروم دورنى خشية برجمته لهذا الكتاب احدى البينات الاساسية في حثيم بناء الثقافة المسرحية . ان التألف والتولق يجد فيه ما يعينه على تلويم الممثل المسرحي ، ولكن ليس هذا اهم ما فيه ، وانما اهم ما في الكتاب النوجيهات العملية لن يحاول الكتابة المسرحية ويعادسها . وهو اذا تناول ايا من الاسس النظرية ، يحوله الى قاعدة عمل ، وان كان المؤلف يكرر في تواضع الى ما يمكن ان يكون القواعد الاكيدة المضمونة التى تكون بمثابة معالج الجسم مع ابواب تلك المهنة الشاقة للمنتبة ، وانما الى الفراحات على الكتاب ان يشار منها ما يتاميه .

### ما قبل الكتابة

الاداء عنصر ضرورى من عناصر الخلق ، ولكنه لا يقنى .. بالنسبة للكتاب المسرحي .. من السلبية المسرحية ، وهى القدره على التعبير عن العمل المسرحي ، والشخص الذى اوتي السلبية المسرحية اذا تهيأت له الظروف المناسبة كان من السهل ان يصير كتابا ناجحا .

وهناك عديد من انواع النشاط لشهد وعميق سلفية الكتاب المسرحي مثل : قراءة المسرحيات ومشاهدتها ، حضور الترسبات المسرحية ، الاطلاع على كتب الاصول والمقالات والرسائل في كتابة المسرحية ، الدراسات الاكاديمية في المعاهد المتخصصة . كما ان العمل بالتشليل او الصحافة او لجان قراءة النصوص المسرحية ، يتيح فرصا نادرة لشهد حسنة الوجبة . ولعل هذا هو السبب في ان كثيرا من كتاب المسرح كانوا يعملون بهذه الامايل .

غير ان كل هذا لا يقنى من الصيرة ، او المعرفة العملية ، فالمقدرة على الكتابة لا يمكن ان تنمو وتزدهى الا من خلال عملية الكتابة نفسها ، فعلى الكتاب ان يكتب ، ويعلم مما يكتب ، ولو ان اسأله امسح النظام .. على حد قول المؤلف

(١) مجلة « المسرح » العدد ٨ عام ١٩٦٤ .

.. كانوا قد انتفروا حتى يتخللوا من انهم قد تعلموا كيف يكتبون المسرحيات الطويلة لا امكنهم ان يكتبوا هذه المسرحيات على الاطلاق .

والى هاتين الطريقتين الجريبتين لتنمية الفسفرة على الكتابه .

الاول . وكان سبها . بولوك : « يقرأ احبائى الروائع المسرحية » ثم يعطى نفسه مهلة كافية لينساها ، ويعددها يكتب سيناريو لنفسها من منه . ويتأثر بين ما كتبه والاصل ، والثانية . وكان يتبعها « برود هيرست » : يشاهد الفصل الاول من المسرحية ، ويرجع الى بيته يستنتج مياظنه تطورا ثم يعود ليشاهد بقية المسرحية ، وغارن .

وعلى الكاتب المسرحي ان يبدأ عملية كتابة المسرحية والجمهور نصب عينيه ، وللمؤلف وجهة نظر خاصة فيها يدفع الجمهور على مشاهدة المسرحية .. الى جانب التماس الترفيه .. وهى ان الانسان مغلول على ان يعلق هوياته بامور يلعلها وينمجن فيها شخصيه . فان لم يستطع ان يلعلها ، وان يكون يلعلها العالم بها ، فلا اقل من ان يشهدها ويتلى بها . وفى انشاء مشاهدتها ينمجن في الاطال البين تزوف شخصياتهم ويعلمون عليه اعجاب . ثم لا يلبث ان يشر كانه احد هؤلاء الاطفال . ونصيح النظارة لهوياتهم يستاج الى عوامل معينة ، ولها وجوب وجود فرد او جماعة تستحق ان يتخلصوا ، ولانيسا وجود يحرص مهم يسحق ادراكه والوصول اليه .

### فن الكتابة المسرحية

المسرحية هي البناء ، الشكل لبراز ما هو مسرحي او درامي فوق منصة التمثيل ، والدرامي هو كما يرى جورج بيسكر « اماح الاطلاق للاشياء الانشائية » ، فهو قد جرين يشككن سحره الى تحويل اراشي عندما يعرف الجمهور انها اب وابنه ، وهذا لاسرنا . « كتنار متاسع الجمهور او انطالوا ويعرض على معرفه ما سوف يحدث للرجلين .

والقدرة على استكشاف المادة الدرامية تستلزم ان يكون لدى الكاتب المسرحي ذخيرة من المعرفة بالاناس وسلوكهم ، وملاحظة قوية ثالبة بما يحيط به ، ثم خيال خصب وتفكير قوى .

وقد تكون محاولة تالفة تلج في عيب الكاتب بمثابة لوحة الفخر « لكتابة مسرحية عظيمة ، والمحاولة القوية الاستنزائية ، والاستماع الى الناس وهم يتحدثون ، وللملاحظات الخفية ، ثم الكلمة الطائفة المشعونة بالروح الدرامي .. كل ذلك قد يلعب دورا مهما في نشوء المسرحية وتطورها .

ومن السداد والحكمة ان تسجل الافكار التى تصلح لكتابة المسرحية او رسم الشخصيات . وقد سئل الكاتب « افرى هوبود » عما اذا كان يحتفظ فوق مكتبه بمفكرة كجزء من طريقته في الكتابة فصاح قائلا :

« جزء ؟ تقول جزء ؟ .. انها الطريقة كلها يا سيدي .. ان كل مسرحياتي انما خرجت من تلك المفكرة » .

والهدف الاساسي للمسرحية هو الترفيه والترؤيع من الناس عطفيا او ذهنيا .. والمسرحية العظيمة تروك اللحن والقلب معا . ويتم الترويع بكل من التاليسين : الفصلك واليكاه .

ولايد ان يكون للمسرحية فكرها الاساسية التى تطوى عليها وتقوم فيها مقام العامل الرابط الموحد بين اجزاها . وتنظيمها



أهم ما في الفن بإيجامه - أعني وحدة الإنطباع - وفكرة المسرحية هي وجهة النظر أو الغاية التي تتخللها ، أما ما يدور حوله المسرحية فهو موضوعها أو مدتها .

والفكرة لابد أن تكون ضمنية خلال مجرى العوادت ، ويصنع الكاتب المسرحي أن يجعل نصب عينيه وصية فنتي (أخ) ، ألا تجعل الجمهور يعرف ماذا يحدث به المسرحية حتى تكون قد فوجئت من دوسك ، وتذكر دائما أن الأصل في طبيعة المسرح هو الترفيه والترويع عن النفس .

إن عفة المسرحية هي فيما يرجع أكثر أهمية في نظرس الجمهور من الشخصية ، إلا أن الشخصيات تكون أكثر أهمية أهمية عادة بالقياس إلى الكاتب المسرحي ، فهي التي تملأ المسرحيات فونها ومفوماتها ، ويرى المؤلف أن الشخصيات تعطي أهمية كبرى في المأساة والكوميديا الرائية ، مما يميزها عن الهائل والميلودرامات التي تهتم بالأحداث والمواقف أكثر من اهتمامها بالشخصيات . ولذا فلما يعيش بعد العهد الذي كتب فيه .

ومن الضروري أن يتحلى الكاتب كلا من شخصياته بخيالا كاملا ، ويصورها تصويرا تاما قبل التروع في كتابة المسرحية . وإن يجعل تصور الفعل ناشئا بطريقة طبيعية عن المراجع التي تنطوي عليها قلوب شخصياته ، وما يدور في عقولهم .

ومعظم مشكلات خلق الشخصيات يدور أمراها إذا بنى الكاتب شخصياته على نهائج من الحياة الواقعية الطبيعية ، مع إغفال الخيال ، والبدء من التناجج النظمه المبلطه <sup>الطبيعية</sup> السليطة ، والجزم الشديد ، والبطل الصادق ، لاس في تصور الخط .

وكما قلنا الشخصيات أصبحت الدرجة الأولى/الكاتب في خلق شخصياته الرئيسية ، وعلى الكاتب أن يجعل شخصياته متحركة أو محيطة ، وسر ، من التأكيد القاطن أو الذي البارح يمكن أن يجعل من الجرم شخصية جديرة بالظلم <sup>Sakhr</sup> .

وكما يجب أن يتم خلق الشخصيات المسرحية ، وهذا قبل التروع في الكتابة ، كذلك ينبغي أن يكون صورة الهندس والغرائف من أمرا . والعهد هي الطريقة التي يسرد بها الكاتب عناصر قصة المسرحية ، وبكس وجه نظره ، والعناصر الأساسية في بناء العبد هي وجود البطل والسلف ، ووجود العباد التي يصرفي سبيله ، ويوصل عنها سلسلة من الإزمات لكل منها ذروها يمثل في مجموعها « العمل العسائد » إلى الفزود النهائي للمسرحية وفيها يباغ البطل هدفه أو يخلق ، ويلبها بالمرودة « الفعل التزلزل » أو « الفعل » أو بالأحرى سجع المسرحية وحل عقدها .

ونطلب وحده الفعل حذف كل ما ليس جوهرها من صلب البعده ، ألا يكون في المسرحية أكثر من عهده كبرى ، والمسرحية إذا بلغت من التعقيد والزهوش حدا لا يستطيع معه شخصياتها أن يتحلوا بالنصوم ما بعد منها بجهد مباشر يذلوته هم أنفسهم لا استعجت أن يوجد مطلقا . كما أن المشهد الإجباري . وهو ما يركبه الجمهور وله أهمية خاصة في المسرحية الحديثة ، يجب أن يأتي كتمو طبيعي ، أو ثمرة طبيعية للفعل .

ومن الإجزاء العملية كتابة مسودات تفصيلية عن الشخصيات ، تسبق تاريخ الشخصية حتى التلحق إلى تسبج فيها جزئا من الشخصية .

وفد يستفيد الكاتب أيضا من رسم خرائط بين فيهما علاقات الشخصيات ببعضها حينما تكون قصة المسرحية حافلة بشخصيات تسره لغف .

• إن الحوار بالقياس إلى الكاتب المسرحي هو بمثابة الإهتد للصور والتمثيل للتمثال . إذ يرى كل من مؤلف من عصره في كل من هذه المواد الشيء الذي سوف يخلقه . وللكاتب وذن وجرس ومظهر . ونحن لا يمكننا أن نكتب جملة ترفي عنها النص ونستطيعه إلا أن إذا أخذنا هذه الأمور الثلاثة في اعتبارنا .

والعوامل الثلاث لها أكبر الأثر في إبراز كلمات المسرحية وقياساتها والتأثير بها إلى أسماع الجمهور هذا « حاسة الكاتب بالابحار والارتان » ثم « حاسة الحروفيت » .

وكذا العائس تعتمد على « الفن » الكاتب نفسه ، على معرفه « متى يزيد في سرعة كلامه ومتى يبطئ منها » ، ومعرفته « متى يحتاج التهد إلى التحرك السريع » وإلى وجوب الحركة لها الملقط .

وللحوار المسرحي ثلاث وظائف رئيسية ، أولاها السرد بعده المسرحية أي قصتها أو تدرجها وسلسلتها ، وثانيها الكشف عن الشخصيات ، وثالثها مساعدة التمثيلية مسن الساجبة الفنية في أثناء إخراجها .

والحوار الواقعي هو ما يبدو مطابقا لما يجري في الحياة ، بينما ما يقع من الناس ، ولكن ليس في صورة معادلة سائبة . حوارا وقدا وكلاما منمى ، يكشف عن الشخصية ويخلق المواقف .

• هو لغة الإخبار والتقرير ، أما الشعر فهو لغة العواطف والخيال . ولا ينبغي هذا أن تكون الشعر الذي يستخدمه هو الشعر الإخباري ، بل هو الشعر الذي يخلق في ذهنه صوراً استعصائية ، وقد يمكن أن تتسلسل الشعر لهذه الغايات ، ولكن الغلاف له لا يرتفع إلى تلك الأفاق إلا على أيدي كتاب ذلال أمثال سننجر وسين أوكاسي .

والكاتب المسرحي يجب أن يعالج جميع ألوان المسرحية بروح الفكاهة التي تأتي بصورة طبيعية من داخل الشخصيات ، ومن الروايات بينها وبين مواقف المسرحية . ومن جزء كبير من فن كتابة الحوار الفكاهة الأصل يكمن في إدرة الكاتب على البعده عن الاستعمال أي دعاية أو مثل أو تأدية مفضولة عن الشخصية . ولقد مضى الزمان الذي كان فيه لإمتهلة وفارص السككم والحكمة المصطنعة من حد ذلها صولة ودولة .

ومن الصعوبات التي تواجه الكاتب في الحوار ، أن الفكرة التي يصورها جيدا قد تكون من الصعب التعبير عنها باللغة المكونة ، والكلمات شبر معانيها ، كما أنها لا تعني الشيء نفسه باستمرار في دوع كل من يستمعها . ومن غير الحكمة استعمال الألفاظ البليغة للإيهام بصورة سرفية ، حيث يمكن التعبير عن نفس المضمون بألفاظ أخرى . كما يجب نحاشي اللهجات الدارجة إلا إذا كان استعمالها ضروريا ليشاء الشخصية واصلها .

وكل هذا يجمع على الكاتب المسرحي الذي يصبو إلى التناجح أن يكون علما خيرا بأسرار اللغة . وعليه أن يجد الطريقة التي يصح بها الكلمات القاسية ن افواه شخصياته ، الكلمات الكاذبة والكشف عن هذه الشخصيات والتأثير دائما بعقدة المسرحية .

## مشكلاتنا

الأولى هي مشكلة التأليف المشترك ، فلقد أصبحت المشاركة الأدبية والفنية بين أدبيين أو فنانين أو أكثر عادة جرى بها العرف في السنين الأخيرة . وهذه المشاركة - شأنها شأن أي مشاركة - لها مزاياها ، فهي توفر جهدا أكبر وإمكانيات أوسع ، ولكنها لا تخلو من المخاطر التي أهمها صعوبة تحقيق وحدة الانطباع ، وغموض الفكرة على أثر تناوب الأعداء كثيرة لها . وجوه التأليف المشترك - كما يقول موس هارت - هو الوفاق بين طرفين في العمل وبين طريقة زميلك ، بحيث يبدو أحدهما طرفه واحدة ، ويجري العمل في التأليف المشترك بوحدة من الطرق التالية :

- ١ - أحد الشريكين يعد سيناريو مفعلا للفصل - أي الموضوع . والآخر يقوم بكتابة الحوار .
- ٢ - سبق الطرفان على القصة وعلى الشخصيات ، ثم يرسمان السيناريو ، وهنا يتفصلان ، على أن يقوم كل منهما بكتابة مشاهد أو فصول معينة . وحينما يفرقان من هذا الجمعان مرد أخرى ليراجع كل منهما ما فعله شريكه .
- ٣ - الكتابان يعملان معا من البداية إلى النهاية .

والمشكلة الثانية هي مشكلة الإقناب ، وتحتل اليوم أهمية خاصة . نظرا لانتشارها ، ولأن معالجة القالب المسرحي لا عمل من الأعمال القصصية يختلف من التزام القصة الأصلية إلى التفل الخي دون أي التزام . والمهم مما لاللباس أن يسمى الكتاب عمله التسمية الصحيحة .

المسرحية تسمى إحصلا كتاب القصة الأصلية ، فهو يتقبل القصة والشخصيات والموضوع (In toto) وما عليه إلا أن يعرضها الصياغة المسرحية . أما الإقناب فبقائه على القالب الكتابي المسرحي قد نحل محل أهداف كاتب القصة . ويصبح القالب المسرحي لنفسه قدرا من الحركة القلم أراء القصة والشخصيات والموضوع . أما القول « مسرحية تقوم على » فمعناه حرية أوسع من الإقناب . وعندما يقول : « من وحي كذا » فمعناه أن الفكرة الأصلية فطرت ذاتيتها على الأرجح ولم يعد لها وجود .

والواجب أن يكون حكما على « الإقناب » قائما على ما سبيل عليه المنزلة بوصفها مسئلة ، كعمل من أعمال الفن في ذاته دون أنه معاد ، للمعاريه بينها وبين القصة الأصلية . والكتاب الذي يستسلم لتسليم الجمهور ، ويحاول أن يقنع مسرحيه كل ما هو مهم في القصة ، من الطبيعي أن يحصل من مسرحيه ألف من القصة .

وحوار القصة لا يصلح في كثير من الأحيان للنقل الحرفي إلى خشية المسرح . ومن ثم يجب حذف ما لا يصلح لتسليم الممثل أولا . ويجب على المقتبس أن يأخذ شخصيات القصة ومواقفها ثم يطورها في ذهنه تطورا كاملا كما لو كان هو مؤلف القصة . وعذاته كاتب مسرحي ، وليس كاتب قصة ، فإن عملية تطويره للشخصيات يجب أن تكون عملية درامية ، لأمعية قصصية .

## مراجعة المسرحية

بعد أن ينتهي الكاتب من كتابة مسرحيته عليه أن يصعد بالصفحات ، ثم يضع البطاقات حسب ترتيب المشاهد فوق بطاقة لكل مشهد يذكر بها ما تضمنته المشهد ووقته وطوله

متوسطه كبيرة ، ويدرسها . وهذا الإجراء يعتبر وسيلة فعالة في يد الكاتب يكشف بها عما إذا كان هناك عدد كبير من المشاهد التوضيحية لايفصل بينها مشهد من مشاهد الفعل ، ويتبين المشاهد التي فازت بلند أولى من الثانية والتي لم تفر بالندر الكافي . وبين أمان المشاهد أقيم وصلتها بالمشاهد التي تؤدي إليها أو تنزع عنها . ويمكنه على أساس تطيله للمشاهد أن يعد ترتيب بعضها أو يحذف البعض ، أو يدخل مشاهد جديدة .

## انعاش التأليف المسرحي

إن كل ما فعله الكاتب حتى الآن من توجيهات خاص بالتأليف المسرحي على مستوى الفرد ، وفي خانته نمت على أمثلة لما يمكن أن تعديله لانعاش حركة التأليف المسرحي على مستوى المجتمع ، مما تقوم به بعض الهيئات المختصة مثل جامعة UCLA و « لجنة الكتاب المسرحيين الجديدة »

تعرض جامعة UCLA إنتاج الطالب على المسرح ، ثم يطلبون من الجمهور عقب العرض ملء استمارات لتسديرة يعبرون فيها عن آرائهم في كل من المسرحية وفي الإخراج ، ثم تلي هذا دراسة نقدية يرأسها استاذ من الذين يتولون تعليم التأليف ، وتسجل في سجلات خاصة توضع تحت أيدي من طلبها من المهتمين بالدراسات المسرحية . والمسرحيات ذات القيمة والتي تشر بمستقبل ملحوظ يحتفظ بها ليرجع إليها من نشئون أعمالا جديدة .

أما خطة « لجنة الكتاب المسرحيين الجديدة » فتشمل خمسة مشروعات لتطوير مواهب الكتاب الجدد وهي :

١ - إقامة النداء على دخول المسرح وتمكينهم من مساعدة المسرحيين في إنهاء إخراجها .

٢ - عقد سبيله من البحوث والمنافسات الحرفية للأعضاء مع الكتاب المصنفين الحرفيين .

٣ - إتاحة الفرصة للكتاب الناشئين لتتبع الرغائل التي تهم بها مسرحية جديدة من أول توزيع الأدوار حتى ليلة الافتتاح .

٤ - لجنة من الكتاب المهتمين تقرأ المسرحية وناقشواؤها أو أن تعمل مسرحية ثم توزع على الجمهور بطاقات يجب فيها عن أسئلة يفهم منها المؤلف على كثير من الآراء الثنية .

٥ - إصدار نشرة دورية تتناول بالوصف المسرحيات الجديدة ، تعطي نسخة من مهمة الإطلاع عليها من الهيئات والفرق المختصة .

وهكذا يتبين الكتاب كل ما له صلة بكتاب المسرحي ، ويحل فيه بتوجيهاته العملية ، ويذبله المؤلف بملحق يشمل ٧٢ تمرنا على الكتابة المسرحية . ومن هذه الواجهة العملية « على الإخص - يلقو الكتاب صنويه من كتابة المسرحية(١) » و « شرح المسرحية » اللذين ترجمهما المرحوم إدوين شتبا كما سبق القول . كما أن بالكتاب مباحث لم تضمنها كتاب سابق في مكتبتنا العربية .

## هاشم النحاس

(١) عرض الأستاذ يوسف الشاروني هذا الكتاب بالمعد ٢٢ ر - نسخة .

# أزمة الإنسان الحديث

تأليف تشارلز فرنكل  
ترجمة الدكتور محمود زباديه  
مراجعة عبد الحميد ياسين



الدكتور « تشارلز فرنكل » في هذا الكتاب تلك الأزمة الخائفة التي تعرض لها لفسر التاريخ ، وهو لا يعالجها معالجة الأوصاف والتحليل فحسب بل يعالجها أولاً ولبل كل شيء معالجة الملتزم بذلك التفسير والنافع منه والمؤمن به والباحث عن حل لامته ، فهو يقول في وضوح وصراحة إن من الغرض هذا الكتاب « أن يشرح طريقاً يؤدي إلى فلسفة اجتماعية تعالج شؤون المجتمع الواقعية لوضع صورة لمجتمع أفضل ، ولتخطيط يؤدي إلى تحقيق ذلك التحسن ، بحيث يمكن أن يرتاح إليها خيال الرجال الليبراليين » ص ١٠

وبيني الدكتور فرنكل منهجاً جديداً بالتأمل في مناقشته لحظة الفكر الليبرالي في تفسيره للتاريخ ، فهو لا يلجأ إلى التأكيد البشري لأسس التفسير الليبرالي للتاريخ ، بل إنه يدافع عن تلك الأسس من خلال عرضها ومناقشتها لما قاله أرميه من أكثر انتقاد خفياً في تناول النظرية الليبرالية للتاريخ ، وهو يقدم هؤلاء الأرميه بقوله « والأرميه الذين يستناول فلسفتهم بالبحث - وهم جيفر مريتان ، وريبيس ، ورو ، ونيو ، وماهير ، واربولد طويني - لا يستكهون بإرساء فكرهم ففصيح ، وإنما يحاولون صعداً كبيراً » ص ١٢

للتفكير الليبرالية بمنازل بالغة والشمول والطابع الخاص « ص ١٣ ويعاود الدكتور فرنكل أن يعرف الليبرالية وأن يثني عنها تلك الشبهة التي ظلت غلفت بها ، شبهة أنها المركز الأكثر ملائمة لن ليس له شخصية ولا عقيدة ولا مركز اجتماعي ، فيوضح أنها حركية اجتماعية متميزة في العالم الحديث بدأ ظهورها الواضح في ذلك الشعور القديم الذي رفعت الثورة الفرنسية ، شعار حرية العمل Laissez Faire

ثم أخذ في التطور والإسراع بعد ذلك ، ويعرض الدكتور فرنكل البدايه التي يرى أنها أسس لفكر الليبرالي ، فيصح في مقدمتها ما أسماه بمعالجة العمل الاجتماعي مجابهة هندسية ، وهو يعني به ذلك العلم الذي ليته الحركة الليبرالية وندت به من أن زيادة الرفاهية المادية وأن كفت لا تنضم الفصلية دائماً إلا أنها رذل السبب الأصلي للزلة وعلى ذلك فقد تلب التحمض الليبرالية تسعى إلى تحسين حاله أصلها الحثيئة والفكرية بحسن حالهم المحدث ، ثم يبدأ آخر هو النظر إلى القضايا السياسية والاجتماعية نظرية علمية وعلى ذلك فاسرائيلي يدمم مثلاً مبدأ فكره فصل الكنس عن الدولة ، وهي تنفر من السيطرة الإكثريكية على نواحي النشاط الاجتماعي ، ويستمر الدكتور فرنكل في عرضه الريع الواضح لإبرز السمات المميزة لليبرالية في مختلف المجالات والحقول التي صاغها للفكر الليبرالي ، فهو يعرض مثلاً ما ورثته الليبرالية عن توماس هوبز من أن التراجع على

السلطة هو الحقيقة الثابتة في الحياة السياسية ، ثم هو يعرض كيف أن الليبرالية نظراً لرؤيتها أن المفسر الأكبر للنظم الاجتماعي هو احتسار السلطة في يد جماعة واحدة سياسية أو اقتصادية أو أكثريكية ، فهي ترى أن السبيل الوحيد لاقاد فساد النظم الاجتماعي هو توزيع السلطة في المجتمع ، ولذا فقد كان أول وأقوى ما ناصرته الليبرالية في المجال السياسي النظم البرلمانية والحرية المدنية .

ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك إلى عرض الفلسفة الليبرالية في نظرها إلى التاريخ فيذكر أن لمة أربعة افتراضات أساسية يقوم عليها المفهوم الليبرالي للتصريح : الأول هو الاعتقاد بأن التقدم البشري يمكن أن يقاس بمقاييس علمية وأن المقاييس الخلقية العلمية التي لا تتجاوز مجال المصلحة البشرية والرغبة في بقاء البشر وتقدمهم .

ثاني افتراضها أن حقوق الكمال البشري جمعاً غير محدود ، ثلث افتراضها أن القول بوجود العقيدة الموضوعية . رابع افتراضها السري قول مسلمي ، ثلثي وأن الذكاء وحسن النية يمكن أن يرفيا إلى مستوى من العباد لا حد له .

والرابع الاعتقاد بأن المجتمع يمكن أن يصالح في حدود أجزائه ، وليس من الضروري أن يلهم أن يعاد تكوينه كلاً واحداً أو دفعة واحدة . وبني ذلك أن التقدم الاجتماعي يمكن أن يتم بواسطة وسائل تشريعية أو قضائية أو إدارية لا يتم فساداً من أجل ذلك ، وعن طسريق إعادة بناء النظم البشرية فساداً ، لا من طريق الاعتناء الروحي أو البعوض الخلقية لتغيير القلوب أو بتدخل القوى الخارجية الخلقية .

وبدا المؤلف بعد ذلك في عرض كوال الآراء التي قامت على الفكر الافتراضات فلسفة التاريخ الليبرالية الفكر الليبرالي ، وهو ذلك الرأي الذي كان أبلغ المتحمسين بلسانه وأكثرهم أحاطة به الفيلسوف الفرنسي جاك مريتان الذي يرى أن الفلسفة الليبرالية للتاريخ والتي تتركز حول الإنسان قد جسدت التاريخ البشري من كل منى وكل غاية ودعت بالإنسان الحديث إلى مذهب الديمقراطية النائرة الهدامة ، ويرجع المؤلف مرة أخرى عن ذلك الهجوم إلى أن أكثر الظنفسات ذات الاتجاه الليبرالي منذ أوائل القرن التاسع عشر كتبت « تمسبية » في نظرتها إلى جميع القوانين الخلقية والنظم الاجتماعية ، أي أنها أتت وجود أي مبادئ خلقية أبدية لا يتطرق إليها الرب ووجود أي مقاييس ثابتة يمكن اعتمادها للحكم على جميع الناس والمجتمعات « ص ٦٢ ، ولم تلبث تلك النظرية « التمسبية »

أن انضمت حين لمعت تشجيبا لها فيما حدث في القرن التاسع عشر من تطور في علوم الحياة وتطبيق النظرة التطورية التاريخية في معالجة شؤون البشر ذلك التطور الذي بلغ ذراه فيما قاله ماركس وفرويد ، وأخيرا امتد التطور حتى شمل الرياضيات والتطرق موجهة غريبة نهائية إلى الاعتقاد بالحقائق المظلمة ، إلا انصح أنه حتى البديهيات التي اعتبرت قبلة قرون عدة نماذج لما لا يمكن نفسه ليست في الحقيقة سوى أمور يفرس الإنسان فيها حرية الاختيار بل بختارها إلى حد ما وفق راحته . وقد صاحب ذلك الانتماء والتجارب الشاعل في مختلف المجالات تلك الوجهة البعيدة من الهجوم النفاذ الشديد لتلك « النسبية » إلى الحد الذي اعتبرت فيه الفلسفة الليبرالية مسؤولة عن الأزمة الفكرية التي يجتازها الإنسان المعاصر . . فاعلما كان ذلك ؟ أن المؤلف يقدم لنا تفسيراً واضحاً ومعتقداً لذلك الموقف فبين أن تلك الفلسفة « النسبية » التي تبنتها الفلسفة الليبرالية بين ما تبنت موصلا أساسيا لهدم الحقائق الثابتة المثبتة المظلمة وتجربتها من سلطتها فهذا لطريق أمام مقترحات الإصلاح مما يثير أوثك المشتبهين بالوضع الراهن والمستفيدين منه . ثم يبدأ المؤلف في مناقشة الحجج الرئيسية التي يثيرها مريتن وغيره بشأن قصور أي فلسفة تنكر وجود الحقائق المطلقة ويخلصها في أربع حجج رئيسية ويرد عليها على التوالي . وأولى هذه الحجج هي أنها لا تستطيع من خلال مثل تلك الفلسفة أن تعدد لنا أهدافا خلفية فهي فلسفة لا تفصل لإرشاد إلى الوسائل ولكنها تفر عن أن تعدد لنا الصواب . ونكتة أخرى من مناقشة أساليب في تلك الحقبة « المظلمة الأولى » هي أنه يتصف بين الوسائل والغايات ، فتحذف الغاية فتهدم نتيجة أهدافنا بعد تعددنا بمجرد أن نفكر في الوسائل الإلهام . حتى هذه الأهداف والنائج المترتبة على تحقيقها . والخلاصة « أنه عندما نريد أن نقيم غاية معينة فالتعامل مع تلك غاية مالتظر فيها على أنها وسيلة أو حالة تؤثر في غايات أخرى » ص ٦٦ . والمقالته الثانية هي ذلك الخلاف بين مفهوم « الانتماء » و « المشك » فالقول بأن كل الانتماءات « متبسة منطقيا » لا يعني أن صاحبها يشك فعلا في اعتقاده جميعا أو لا يلزم ما لم يمس أنها ترفض منطقيا لا اعتقاد أن تتهدم في المستقبل . ويظهر أدله واقعية معينة لفسحها ، وما لم توجد مثل تلك الأدلة فيجب هناك ما يمنع مطلقا من اعتناق المعتقدات الحالية التي تمنح الأدلة العلامة الآن على تأييدها . ويختصر « فلن نكران الحقائق المظلمة أن هو أن القول بأن نكل انتماءاتنا مستمدة لا تتسبب للثيرة ولا يعني أن جميع القيم أو المبادئ الخلفية موضع للشك » ص ٦٧ . أما الحقبة الثانية التي يقوم عليها تحليل مريتن للنظرة الليبرالية فهي أن الفلسفة النسبية لا يمكنها أن تمنحنا التبرير الكافي لقانون خلق أو نظام اجتماعي يكامله أي أنها باختصار لا تمنحنا أن لندين نظمها ما تؤيد آخر بعلة أن الأمور نسبية ، ويبحث المؤلف تلك الحقبة موضعها أن الذي يصبح عادة موضع شك أو جدل في مثل تلك الحالة لا يكون عادة المبادئ الخلفية العامة - وهو ما تعني به أي فلسفة - بل تطبيق هذه المبادئ على حالات خاصة ، أما طلب تبرير نهائي لنظام القيم « ككل » - وهو موضوع رئيس في فلسفة مريتن - فإن المؤلف يرى أنه أي يتعدل تماما تطبيقه على أي

فلسفة كما أنه أي ليست له ضرورة عملية . أما الحقبة الثالثة فهي ما يأخذه مريتن على الليبرالية من أنها تعتبر الإنسان معينا لكل شيء وأنه يجوز دمجها لكل من شاء أن يصنع نظام القيم الذي يريه ، ويرد المؤلف على تلك الحقبة موضعا أنه لا وجود لاختيار مطلق فلااختيارات لتقيس أو ليمرأ « ثم إن أحوال نفسية واجتماعية وقبيلية معينة ليست من صنع البشر وتترتب عليها نتائج حتمية لا تعتمد على أساليب المختارين أو رفاهيتهم » ص ٧٢ . أما الحقبة الأخيرة فهي ما يأخذه مريتن على الليبرالية من أنها فلسفة « مادية » و « دسوبة » صير مصالح الإنسان العالي للحدود هي الحكم النهائي لقيم الأشياء جميعا ولنكر التفكير تحكما في الانتماء أية أهداف تتسمو على قدره وعلمه . ويرد المؤلف في أسلوب ساخر متسائلا « إذا لم تكن مصالح الإنسان هي الغاية النهائية له ، فلن تشري ماذا تكون غايته النهائية إذن ؟ أن المختارين لا يدون لها تاريخ ولكن لو أنها كتبت لكان من المتكوه فيه أن تعتبر عصرها للحيثي مقروبا باكتشاف الإنسان لطريقة تقديم لهم الجزر . وليسو طالب الناس المختارين بأن تعيد كتابة تاريخ المختارين من وجهة نظر « أسمي » لكان ذلك من الوقاحة » ص ٧٤ . ثم يوضح المؤلف بعد أن انتهى من استعراضه لحجج مريتن ويختمها « النسبية » لتفتنا إلى دراسة الأنظمة الاجتماعية القائمة بطريقة لا يمكن أن يتصور عدم سي الطغاف مما قد يؤدي إلى كشف الزيف وإدعاء المصم الذي يتميز به تلك النظم فيصنف أهداف الناس بشر ما . ومعهم أن تلك النظم لا تمت من فلسفه المبرأ أي نفسه لنفسها وهذا هو ما يعتمد عليه البراءة أعمال الفلسفة النسبية تصف السلطة الاجتماعية « ثم أنها ناسا » ص ٧٥ . ثم يشرح المؤلف كيف أن تلك النظم « ص ٧٧ . ثم يتناول المؤلف بعد ذلك إلى مناقشة فلسفة ثاني النقاد الذين يوجهون انتقاداتهم إلى الليبرالية وتفسيرها للتاريخ ، وهو رينولد نيور فيرحي الفكرة الأساسية في فلسفته . فذكره ناضل الخطيئة في النفس البشرية يعني أن الخطأ والشر والذنب وما أشبه ليست مجرد نتيجة لطروف البيئة المحيطة ولا لجهل بالصواب والخير والفطرية ولا لنظام اجتماعي يعينه بل هي استجابة لشوء عميق ثابت في النفس البشرية هو انحرافها . ذلك الانحراف الذي انتصرت الليبرالية بمعضولة لتكفيها له أكبر خطيئة في سجل الخطايا . ويوضح المؤلف كيف أنه لو سلمنا بأن لدى الإنسان استعدادا للخطأ والانحراف فإنه يمكننا اعتبار ذلك استعدادا أساسيا مثل الاستعداد للشيوخوخة ، ويمكن الحد من هذا الاستعداد ، والآخر لا يتم على مستوى النقاش المجرد فصبب بل أن له امكانه الضمير في الجسد الاجتماعي والسياسي فالاعتقاد بصلاح الإنسان وإنتاج الطريق أمام امكانية تقدمه يقدم دفعة قوية إلى كل المبدعين يريدون اصلاح مجتمعهم ، أما الاعتقاد بإساءة الشر الإنساني فلا يدفع متسا أمام مثل تلك المحاولات الإصلاحية .

ومع أن سمي المؤلف من مريتن فلسفة مريتن وما قالته من ان الخطأ الكبير هو رفض الحقائق الأدبية ، وما قال به فليدع سور من أن هناك جمعة أدبه ولكن الخطأ هو فلسفا لماكان استكشافها ، تنقل إلى فلسفه نالته يرى أنه ليس له ما يمكن أن يسمى بالحقيقة الموضوعية ، وفي فلسفه كارل

عليها فلسفة طوبى ، وهى تعنى ان « الحضارة السليمة اتما هي شوء متكامل ، فشاعها الإصمادى لا تفصل عن مقاييسها العقلية ، ومقاييسها العقلية تمنحها الرؤيا الدينية شيئا من اليقظة ، ولا يمكن ان يعالج أى جزء منها مستقلا دون الإخلال ببقية الأجزاء كلها . ليس ثمة شوء يعبد بالمصادفة ولا يقدم غاية بل كل شوء يتسق مع سائر الأشياء الأخرى ويعمل على وحدة الكل » ص ١٩٢ .

ويرى المؤلف ان ذلك الحكم حكم متصف الى ابد العصور فالقول « بان التاريخ يبع اتجاهه خطف له سلفا ، يجعل كتابة التاريخ نوعا من التتبع فمع ان كل ما يحدث فى التاريخ له أسبابه وله مكانه المناسب فى نظام ما فليس كل شوء واجدا مكلف فى النظام نفسه أو متعبا لفظ ذاته . إذ ان مختلف خطوط السير من الأسباب الى النتائج تقاطع وتتسبك » ص ١٩٧ .

فكرى حفى

## تاريخ الأدب الرومانى

مؤلف ج . و . د ف

ترجمة الدكتور محمد سليم مسافر

هو اتيكور محمد سليم سالم الذى يشغل كرسى هذه الدراسات بكلية الآداب ، جامعة عين شمس . وللأسفل الترجمة عديد من الأعمال فى اللسان والبولية منها بحث قيم من مفسرى الأحكام فى عبارة انيسى Isidore conectorum وكتاب فى مصطلحى الرومىة ، فهدى كتاب ان سينا ، الحكم الرومىة وكتاب المحقق حقيقى وكتاب ر و غيرها من الكتب والأبحاث ففصلا عن جودة الكثير فى عزب كثير من المؤلفات المسرحية الرومىة . وكتاب « دف ك » هذا من أعيد المؤلفات التى ظهرت فى هذا النوع من الدراسات من ناحية الأسلوب ، فهو مكتوب بلفة تكاد تكون مضمومة على الخاصة من طلاب هذه الدراسة فجاد لذلك عسير الفهم فى لغة الأصلية ، ولكن الأستاذ المرحوم استطاع بفهمه العميق لتاريخ الأدب الرومى وللأسفة هذا الكتاب ، وهى الإنجليزية - ان يكشف لنا عن جوانب متمنة لبيئة فى هذا الأدب فجادت الترجمة مشرفة الأسلوب والصحة المعنى فى غير تكلف أو صفة .

لا شك ان تاريخ اللغة اللاتينية حافل بالمرحى المتخللة التى مرت بها فى أثناء نشوئها وتطورها . فمما يبعث على الدهشة هو كيفية التصور ان لغة بسيطة كانت تتحدث بها قبائل متفرقة نزلت الى إقليم لاويوم ، تصبح لغة لأعظم إمبراطورية فى العالم ، ووسيلة للتعبير عن ترقى وأسمى الآداب . ولقد أصبح من المحقق الموسوعية ان اللغة اللاتينية هى المصدر الفعلى لكل اللغات الأوروبية الحديثة ( الرومانسية ) ، وفى أثناء مرور هذه اللغة بمرحلتها المختلفة نالت - ولا شك - باللغة اليونانية القديمة ، وهذا واضح جدا فى الكلمات اليونانية التى دخلت فى عداد اللاتينية ، كما ان اللهجات الإيطالية المختلفة قد لعبت دورا كبيرا فى اللغة اللاتينية التى قد تمت إيطاليا بعد ذلك .

ومن المكن تقسيم عصور تاريخ اللغة اللاتينية الى تلك الفترات الرئيسية فى الأدب الرومى نفسه ، مع ملاحظة العارذ وهو ان

مناهيم ، ويعرض المؤلف لتلك الفلسفة بالتفصيل لم يقتصر موحدا الظانين الإنسانيين اللذين وقع فيهما مناهيم ، خطا الفصل المتصف بين دراسة الطبيعة ودراسة الإنسان ، وخطا القول بأنه ما دام الأدراك جزئيا انقلابيا متحرزا فهو غير موضوعى .

والفلسفة الرابعة التى يعرض لها المؤلف هى فلسفة أرتوكل طوبى ، ويرى المؤلف أنها تركز على ثلاث أفكار رئيسية - أولا فكرة التجرد ورد التحدى وهى عكس الفكرة السابقة من ان الأحوال المرصية هى الأكثر ملائمة لنشوء الحضارات . والفكرة الثانية هى فكرة ان عمل المؤرخ - كما يقول طوبى - هو على وجه الدقة ان يبعث الأحداث فى مجال دراسة يمكن الناس من فهمها ، والفكرة الثالثة هى القول بان كلاً من المجتمعات البشرية ما لم يكن يعانى من سرقات الموت هو كل متمسك ، ويرى المؤلف ان تلك الفكرة بالذات هى الفكرة النهائية التى تصوم

تسميون على وجه العرب بزغب وحيانا

التفاهة ترجمة الجزء الأول كتاب من المسح

الكتاب التى تبحث فى الأدب الرومانى القديم ،

أمنى تاريخ الأدب الرومانى ، منذ البداية حتى

عصر أوسطوس ، مؤلفه الأستاذ جون ويت

د ف . وللاسف العميق لم يصاحب بصور هذا الكتاب ، بالرغم

من لظهور لأول مرة فى لغتنا العربية ، أى علامة من علامات الإسراع

أو حتى الاستيفاء تدل على وهى تقابل سحيتى هذا الكتاب العظماء

كذلك لم تصاحبه أدنى الهامات ولا قول صحيف الإيجاب مثل

لك التى صاحبت مهر عروسة العويس أو زلزال مصطلح محمود

أو كوبرى تاموس سعد أمين وهى ، أو حتى عل الآلال نشر

صبيحات الإيجاب التى صاحبت الفنية « آت عمري » فى أعجازها

المصطنع .

والرأى عندى ان هذا الركون الثقافى لجاه مثل هذه الأعمال

البدنية الطائفة ، هو فى حد ذاته تخلف فكرى خطير وبأدرة تدعو

الى الخوف من الرجوع مرة أخرى الى ذلك الأسلوب البعيد حين

تعلقت صبيحات استئلالا الدكتور هو حين ان استئلالا البعيد حين

من غلوكم ، وانهلوا من منابع الثقافة اليونانية والرومانية الفاضلة

الأصلية . لما أوحوا اليوم الى مثل هذه الصبيحة ، بل الى

عديد منها كى يعنى وينهل ونحن فى مرحلة ساء نفاق لكياننا

المعزى .

لقد أرخ الأستاذ « دف » للأدب الرومانى فى مجلد من . نفسم

المجلد الأول ، وهو ما نعرضه الآن ، الى جزئى : الجزء الأول

يتناول الأدب الرومانى منذ البداية حتى عصر الجمهورية ، وهو

ما ظهرت ترجمته الى العربية . والجزء الثانى يتناول الأدب

الرومانى فى عصر الذهبى . أما لمجلد الثانى فيتناول الأدب فى

عصره الفضى ، أرجو ان أستطيع تقديمه للقارىء عما قريب .

وقد قام بترجمة الجزء الأول من المجلد الأول استألال فاضل من

خيرة أساتذة جامعاتنا المعروفة فى الدراسات اللاتينية واليونانية

التصويص القويوه ترجع الى تاريخ سبق مائى سنة على الاقل  
الباريخ الذى يعطى عادة تشوه الادب . وهذه الخراف هي  
كما بل :  
١ - من ٥٠٠ - ٢٤٠ ق.م : وهي تعتبر من اقدم عصور الله  
اللاتية ، فهي تمثل من الساحة للعبوه في تلك المخلعاف  
البدائية غير المصنولة ، والتي كانت في الغالب من قبل الفواتين  
والطغوس الدينية .

٢ - ٢٤٠ - ٧٠ ق.م : وقد بدأت اللغة في هذه الفترة - سعو  
وسيلو خصائصها على يد الشسافرين انيوس Ennius  
وبلاطوس Plautus  
٣ - ٧٠ ق.م - ١٤ م : وهي اخصب فترات اللغة اللاتية ،  
العصر الذهبي للشعر والنثر .  
٤ - ١٤ - ١٨٠ م : العصر انقى ، عصر الكتاب الذين عاشوا  
في فواتل الامبراطورية ، تميزت اللغة بالكلف والصنعة ، والنسب .  
اللقه العامية .

٥ - ١٨٠ م وما بعدها : فترة اللغة اللاتية الباحرة وسنمر  
حي ظهور اللغات الرومانية .  
ومما يذكر انه لا يمكن العمل بين لهجة الخطاب اليومية  
التي كان يستخدمها المتفهمون Sermo cotidianum  
او Sermo urbanum من الةجة العامية Sermo plebeius  
او عن لهجة الريف Sermo rusticus ، وذلك ان العمل  
سنتها لم يكن تاما ، فقد كان كل من منها ياتر على الاخرى ، وهذا  
واضح في بعض وسائل سبتيون Cleero الذي استخدم  
فيها اللغة الدارجة ، كما نجد تعليق شعراء الهواة في  
اللغة العامية من فوه اتمال جوفنات Maccius  
ومعدا سارد .

الطويلة المخلقة الى ان حل القرن الرابع الميلادي ، فلم تعد لغة  
الخطاب ملغنى اللغوى ، ولكن ليس منها جدا ميوجا ، ومن هذه  
لغة الفلسفة والبحث ولغة الكنيسة الرومانية في العصور  
الوسطى .  
وكما تميزت اللغة اللاتينية في مراحلها الاولى بالاجفاف وعدم  
النضج ، تميز الروماني الازد بطابع فريد من الصرامة والحزم  
والثقل القويوه ، فلم يسم الرومان في بداية حياتهم ملاذات  
والفتون - على عكس الاغريق - فقد اهتمواهم بالروح العسكرية  
العملية ، كما اتجه سلوكهم الاخلاقي الى تعجيد الاسلاف العظيم  
هكذا تمثل الادب الروماني ايمسا في مراحلها بكونه الاولى  
بمحاولات فنية ساذجة غير مصفولة ، يميزها الطابع العفسي  
المدرف ، وهذا - من اهمية الشعر وانتثر التعطيسي ، « فحين  
لا نجد - كما يقول هوراس في فن الشعر - في اي ادب مثل  
جده ابقده على اسنوه معن بافع الى مرعى عمل لند » .

على ان البداية الرومانية كانت هي الاخرى ذات صبغة عقلية  
اكثر منها روحية ، فكل الهو الى اله اختصاصاف محددة شرف  
عليها ، فلم تطلب الاثنه من البشر سوى عمل الفضائل التي يعوم  
عليها بناء الاسرة كالمطقة واحترام الآباء والاجداد . وبالإعرم من  
نعمد الدقات في روما ، لم يكن للنصب الدنى وجود .

ولعل اول سؤال يواجه الباحث في تاريخ الادب اللاتيني هو  
متى بدأ الرومان في نموين افكارهم بطريقة أدبية ، ومتى بدأوا  
يشتمون الشعر ويكتبون النثر الادبي ؟  
١ -

وللإجابة على هذا السؤال نحتاج اولا الى البحث عن العصر  
الذي عرفت روما فيه الكتابة ، ولابد من ذكر ان الكتابة ليست  
شرا وانما هي عرض في خلق العون ، وما هي الا طريقة تنموي  
او لتخلد هذه الافكار والاداب . ولعل اقدم بقى بقى لنا ، ذلك  
الشيك اثير على في بلدة برانيسى وينسب الى اثير  
السلس قبل الميلاد ، والكتابة موجودة عليه من البيين الى  
اليسر . ومما يكتن من امر فقد وجدت اثنان وانشيد دينية كان  
المتفون في العصور المتأخرة يعرفون بانهم لافهموها ، وهذا  
دليل على فهمها . فلم تكن هذه الاشعار البدائية سوى محاولات  
ساذجة تتعلق بالطقوس الدينية وبمجيد الاسلاف . والى جانب  
هذه المحاولات وجد بعض الاشعار تمتاز بالأسلى للدراما ابرزها  
الاشعار التسيكيتية ، وكانت تتشد في ايجاد الجصاف والزواج  
هذا الى جانب القصص الاثلية نسبة الى مدينة Aetna  
في اقليم صرقليا ، وهي عبارة عن هزليات تصور اشخاصا لهم  
طابع خاص كالتعليق والراء القاتلة .

هكذا ظل الادب الروماني يخطو خطوات معثرة الى ان اسمر  
الرومان على فرفاقتهم واستولوا على صقلية فصدف الاموال من  
المستعمرات وانتشر الترف فهدت بين الرومان ما حدث عند  
العرب فقبها اذ كثرت الاموال والخيبرات ورغب التنسلي في  
الاداب والفنون ونهضت الحركة التي ترمي الى تعريف العرب  
كل ما هو قدم من آثار العرس واليونان واليهود .

١ - اول كاتب عرفه روما هو ليقيوس اندرونيكوس  
٢٠٠ - ٢٠٠ ق.م : الذي ترجم الاديبه ، ملحمة هوميروس  
الى سمر من الوزن الساكوسي . اما مسرحياته التي اقيمتها من  
١٠٠ - ١٠٠ ق.م : فمنها ما هو منسوبة الى توضح تأثير الادب  
الغريفي في الادب الروماني .  
٢ - ٢٠٠ - ٢٠٠ ق.م : الذي ترجم الاديبه ، ملحمة هوميروس  
الى سمر من الوزن الساكوسي . اما مسرحياته التي اقيمتها من  
١٠٠ - ١٠٠ ق.م : فمنها ما هو منسوبة الى توضح تأثير الادب  
الغريفي في الادب الروماني .  
٣ - ٢٠٠ - ٢٠٠ ق.م : الذي ترجم الاديبه ، ملحمة هوميروس  
الى سمر من الوزن الساكوسي . اما مسرحياته التي اقيمتها من  
١٠٠ - ١٠٠ ق.م : فمنها ما هو منسوبة الى توضح تأثير الادب  
الغريفي في الادب الروماني .

اما انيوس ( ٢٢٩ - ١٦٩ ق.م ) (١) صاحب الحويليات  
Annales . فيعتبر اعظم شعراء روما في العصر الجمهوري ،  
اترت فيه البنية وصيفته بصيغة التعاطف اليونانية الرومانية ، فهو  
سائر منوع غلب فريضة فيه السعري ، وقد وصفه اوفيد بأنه  
« يعبرى نغمه الصنعة Arte rudis » ، والحوليات  
سجل سريخ روما - حين انيوس فيها سدا حديد على التظيم  
الروماني اعنى استعمال الوزن الاغريقي المعروف بالسنداسي .

وفي مجال المسرح الكوميدي يصبر بلاطوس ( ٢٥١ - ١٨٤ ق.م )  
رغم هذا اتمال انه هو من طيلة العامة لذلك كتب مسرحياته موجهة  
الى طبقة الصناع والتجار والملاحين ، اشد فيها الصوب الاخلاقية  
الاشعة في عصره بأسلوب قاصر .

ثم يأتي كاتيكيوس ( ٢١٩ - ١٦٦ ق.م ) الذي يمثل لنسبا  
فرد اتمال الى نوع من الكوميديا تنلوه ترني فيها مصعد .  
وكاتيكيوس اكثر قربا الى النهج الاغريقي وبماز انفسا  
بالسخرية .

(١) كان مستوحى هذا مديم بلاطوس الشاعر الكوميدي حسب  
الترتيب التاريخي - ولكن مكانة انيوس في المحمة وعظمته في هذا  
النسبى لا تدركه هذه المقاييس .

على أن الكوميديا تصل بعده إلى أعلى مرتبة على يد ترنس ( ١٩٥ - ٢٠٠ ق.م ) فمرحياته تتناول الشخصيات التي تناولها بلاتونوس تقريبا إلا أنها أكثر منها سفاها ، فهي تهتم بالتحليل النفسي وبنواحي الشخصية الإنسانية دراسة نفسية . وقد كان ترنس متسقا مع اليونانية أكثر منه مترجمة بلغ بأسلوبه الذروة في الوضوح والشفافة ونقاء التعبير .

تعود مرة أخرى إلى التراجيديات الرومانية فنجد أنه قد خلف خطوة جديدة بعد أتيوس بلاتونوس ( ٢٢٠ - ١٢٠ ق.م ) فقد خلع عليه هوراس نص مثقف doctus تعلمه الفسيزير بالتراث وبالطاقة اليونانية . كان بلاتونوس حرا في اقتباس مسرحياته ، وقد تميز أسلوبه بأصالة فريدة في الجزالة وفي استخدام التشبيه البهيمية ، وقد ألف اثني عشرة مأساة معظمها مأخوذة عن سوفوكليس ويوريبيديس .

وبطال التراجيديات الرومانية تصعد درجات الرقي حتى تصل على يد أتيوس ( ١٧٠ - ٨٦ ق.م ) أعلى مكانة لها . فهو بشبه أتيوس في كثرة الموضوعات التي تناولها ، كتب في التاريخ والزراعة ، يمتلك شعره التراجيدي بالخطابة وكثرة الحكم والأمثال والأقوال للثروة ، فهو نفذ إلى معرفة الطباع البشرية ، تيسر أشعاره كثيرا من الانفعالات الوجدانية ، كما كانت تشيد بالفصل الروماني في التقلب على الصليب . ومما يذكر أن أتيوس كانت له نظرية خاصة في هذه الكلمات اللاتينية المسماة من اليونانية فهو يرى كلمة هذه الكلمات المستعارة كما هي ، ولكن هذه النظرية لم تلق قبولا .

أما في حقل شعر الهجاء فسرمد بوليبوس ( ١٨٠ - ٩٢ ق.م ) بأهنية خاصة ، فقد استطاع أن يمسك على القصة الهجائية Satires سلوك عصره بوضوح في مدح ساجده لانه . وذلك كانت أهمية أشعاره في كونها سجلا حافلا لكيفية المعاصرة له . أما في مجال الشعر الطويل البحت ، أي الفلسفية والتفكير والتعاون ، فقد تطور الطور ملحوظا على يد كتاب عديدين في هذا الفن أبرزهم ماركوس كاتو ( ٢٢٤ - ١٢٩ ق.م ) الذي حاول وقف نثر النخلة اليونانية في ذلك الوقت فلم يستطع لمصمود جمعية سكيبيو أمامه التي تزعمت محارلة نثر هذه النخلة على توسع نطاق ، وبعتبر كتاب كاتو « الأصل Origines » أشهر كتبه وقد حاول فيه تسجيل تاريخ روما .

بعد كل هذه البلور التي تبنت وترجمت على يد هذا العدد الحالي من الكتاب الروماني ، كان من المنطقي أن تصل هذه النباتات إلى مرحلة من النضج الفكري لتستوجب طهرا ، أي وصول الأدب اللاتيني إلى قمة مراحل تطوره في عصر الجاهلي . وينقسم العصر الذهبي إلى مرحلتين : الأولى وتدعى عصر سيشيرون ويوليوس والثانية عصر أوغسطس . ففي هذا العصر الذهبي ظهرت أولى أنواع الشعر والنثر . فهذا لوكريسيوس ( ٩٩ - ٥٥ ق.م ) أمام النثر التعليمي في روما في قصيدته « عن طبيعة الانسداد De Rerum Natura » التي نظمها في الوزن السداسي ، قد فسحتها تقريبا كل آراء أسنود وفلسفته المثالية بما لا يدع حيلة الحياة ، وأن تفسير الكون مرجعه أساسا النظرية الذرية تلك التي أخذها أبيقور عن ديوجينيس .

أما كاتليس ( ٨٤ - ٥٤ ق.م ) - وأقران عصره - فقد تأثر بالظلم المعاصر الذي ميزت به مدرسة الاسكندرية ، إلا أنه استطاع التعبير بعدنق وواقع عن جوانب كثيرة من المعاناة

الإنسانية وبخاصة حبه لليبيا Lesbia ، ذلك الحب الذي جلب عليه كل السعادة والشقاء في آن واحد ، وأفصح عن القوة الشعرية الكامنة في نفسه .

ثم يأتي بعد ذلك دور النثر الموسيقي أوغابي على يد سيشيرون ( ١٠٦ - ٤٢ ق.م ) سيد الخطبة الأعلى الذي ألف كثيرا من دراسة المنطق ، ذلك أن الروائيين تناولوا بعلم الجدل والنقاش ، على أن سيشيرون لم يتقيد بمذهب فملي معين .

وأذا كانت شهرة سيشيرون تقوم أساسا على مؤلفاته الأدبية بصرف النظر عن أدواره في السياسة ، فبالعكس يقال عن قيصر ( ١٠٢ - ٤٤ ق.م ) الذي ترك لنا ستة كتب عن حرب الغال ، وثلاثة من الحرب الأهلية .

ثم تأتي المرحلة الثانية للعصر الذهبي ، عصر أوغسطس ، يظهر خلالها الشعر اللاتيني فرجيل ( ٧٠ - ١٩ ق.م ) الذي طويع شعره على الرغويات التي تناد تكون صورة طبق الأصل للأشياء الروحية التي كتبها فيوريوس الشاعر اليوناني الذي ازدهر في منتصف القرن الثالث قبل الميلاد . ثم التراجيديات فسيدهم التعلبية التي تأتي فيها بالشعر اليوناني هيسود في قصيدته « الأعمال والأيام » ، أما الأليدة وكتبتا اثنا عشر فهي الناج الذي توج به فرجيل عصر أوغسطس ، كرس لها الأحد عشر عاما الأخيرة من سني حياته ، وهي على نمط الأوديسة والأليدة . ومما قيل عن مدى اقتباس فرجيل من أبيات عن فيولا من التراجيديات القصيدة فمة البيت الفني الذي تجسست فيه الفصحى الرومانية ومثلت أعظم تمثيل .

أما هوراس ( ٦٥ - ٨ ق.م ) وما خلقه لنا من نوات فكرية القاد فمجد تقريبا على ما كتب من رسائل Epistulae أكثر مما سواه على مختلفه وأنشيد وأغنية ، فرسائله لم تتناول مسائل الحياة العامة فكتب ، بل تتلوت في الصميم موضوعات في أثناء الأدب ، ويقامه رسائله في الشعر أشهر ما كتب ، التي يحلل فيها طبيعة الشعر ووظيفته ، ويثير مشكلات نقدية كثيرة كان أرسطو قد تناولها في كتابه « الشعر » أيضا .

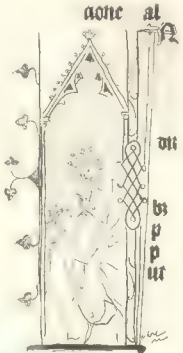
أما أهم شعراء الإليجي فهم نيبولوس ( ٥٥ - ١٩ ق.م ) ، ويوريبيديس ( ١٦٥ - ٥٠ ق.م ) وأوتيد ( ١٣ - ٢٠ ق.م ) ١٨ م ) نظفوا لنا أشعرا غنائية غرامية فحللوا فيها من جهيم بواجادوا استخدام الوزن اليوناني الذي يتكون من بيت في الوزن السداسي يليه آخر في الوزن الخماسي . كل أن أوتيد ذاع صيته أكثر نظرا لما يحويه أشعاره من علوة ورفة وصفاء رومانتيكية .

وفي مجال النثر لا نجد سوى ليبي تقريبا ( ٩٩ - ٥٥ ق.م ) ١٧ م ) الذي يمثل القمة في هذا الفن . كان يهدف إلى كتابة تاريخ تفصيلي لروما منذ البداية حتى عصره في ١٤٢ كتابا فلقد معلقها ، ولم يبق لنا منها سوى ملففات توضح لنا طريقته في تناول الموضوع .

وبعد ، هذه جيلة خاطلة ، ولحظة سريعة لأمم ما ورد في الجلد الأول من التقرى منها سوى تشويق القارئ العربي للاطلاع على ترجمة ما ظهر من هذا الكتاب أو إفراده في لفه الأصلية لفرقة الجوانب الفكرية الهامة التي يعطها في كتابه ، راجعاً أن يتم الاستلا المترجم ما يدها ، فيكون بذلك قد أسدى للقرية خدمة جليلة بترجمة أمثال هذه الكتب .

راحت هليم

# المكتبة العربية



## آخر مراحل شكسبير وراسين وإيسن تأليف كينيث هيور

مدينة يتراعى له الكون وفلسفته رؤية مختلفة في نهاية أعماله عن كل رؤاه في مراحل الأولى كما أن الفنان بسواء كان رساما أو شاعرا أو موسيقيا يعود غالبا في آخر أعماله إلى الموضوعات الرئيسية التي كتب نلاحظه في فجر حياته الفكرية أو الأدبية يعود إليها وسألجها في ضوء الرؤية الجديدة فتلا آدموند والسر Edmund Walker غير من العمق الجديد والفهم الجديد في

محاوله الفنان في آخر أيامه ليحل لغز الحياة

هنا البحر عندما .. نغرق الريح .. نؤاها  
كلنا .. هدوما .. عندما ننهي فينا العواطف  
فنتذلل نعرف .. كيف كان هباء غرورها ...  
كل ما هو زائل ..

فحسب الحب أمام عيوننا الضعيفة  
كأن تغني الفراخ الذي .. تكشفه السنون  
وعندما يتداني كالهشيم .. كوخ النفس المظلم  
مدخل نور جديد خلال الشقوق التي جعلها الزمن  
ويزداد الإنسان قوة بشعته .. وحكمة  
كلما أهرق من سه الأذى

## الأساذ

اكتب مور « مؤلف هذا الكتاب »  
اسلا كرسى ورئيس قسم الادب الانجليزى  
بجامعة ليبربول بانجلترا وهو مختص في  
ادب الفن المرامى له فيه ابحاث وتراجم من  
الفرنسية واسبانية والانسانه وهو الى جانب ذلك شاعر تترجم  
راسين من الفرنسية للانجليزية شاعرا .. والكتاب عبارة عن  
محاضرات القاها الأستاذ كينيث هيور في أمريكا بدعوة من جامعة  
واين في ابريل ١٩٥٩ وهو يختص أيضا بأعمال شكسبير  
وراسين وإيسن وهم المراقبون الذين تغطي فيهم الكتاب  
تنشر وتترجم بل وإيفا كمبرج لمرحليهم .. كما أن هذا  
الكتاب يبالغ أيضا .. ويختصر .. ثلاثة من كتاب المسرح وهم  
سوفوكليس ويريديس وسترنبرج والى جانب هذا يعرض  
الكتاب لعدد من الشعراء والراسمين والموسيقين والقصاصيين  
حيث يرى في هؤلاء جميعا صفات مشتركة بين أعمالهم في مراحلهم  
الأخيرة وبين أعمال المراحل الأخيرة عند شكسبير وراسين  
واسن والرأى عنده أن الكتاب الفنان بعد أن علاج موضوعات



فيرى - وهو يردد نبيه القديم - على العياه واللوث  
واقفين على عتبة بيته الجديد

لم يؤكد الأسلا كينيث ميور رايه في أن الفنان في مرحلته  
الآخيرة يكشف عن بعصيرة روحية لم تظهر في أعماله السابقة ،  
فيشير الى الرسام بوتشيلي Botticelli الذى تمتاز أعماله  
الآخيرة بجلائل أخلاقي كما في عمله ( الميلاذ ) المروى في  
التحف القومى بلندن والذى رسمه في سنة ١٥٠٠ ويقول الأستاذ  
ميور أن الفرحة والبهجة التى تظهر في أفضلية اللوحة عندما يقبل  
لثلاثة من بنى البشر ثلاثة من الملائكة هذه الفرحة تنقل من شاتها  
فكرة الشرح المديوى التى تعبر عنها التشياطين في الصورة وبغز  
المؤلف بين لوحة الميلاذ ولوحات أخرى كلوحة « ميلاذ فيثوس »  
أو « البريمافيرا » التى تظهر على التو بما فيها من جمال مصر  
النهضة فيجد أن الفرق بين اللوحتين أشبه بالفرق بين المصاصة  
أخر مسرحيات شيكسبير ومسرحية ( منتصف ليلة صيف ) ، أن  
الفرح والبهجة في لوحات بوتشيلي الآخيرة كالفرح والبهجة في  
أخر أعمال بيثوف . لقد تمكن الفنان من بلوغ الفرح بعد الإلام  
والشعر الإنسانى الذى مرا به . أن البرادة التى تكشف لوحة  
( الميلاذ ) أنت بعد الخبرة الانسانية وليس قبلها ويعرج المؤلف  
على « توماس هاردى » فىرى في قصيدته : « من قديم لقدماء »  
قائمة طويلة باسماء انبى اصحابوا باحثيهم في نهاية مطالعهم غير  
أن ذلك بطبيعة الحال لا يحدث هكذا دائما . كما أن نفس المعنى  
- في رأى المؤلف - يظهر أيضا في جزئين من أعمال الشاعر لندور  
Londor الآخيرة « الثمرة الأخيرة لشجرة قديمة » ،  
و « عيدان جافة » أو - أن شئت - « تبار الهيم » ويشير  
المكاتب بعد ذلك الى عشرات الكتاب والشاين والتسواء  
والوسيين فيأخذ مثلا الشاعر وليام سافيريس في إخراج معانيه  
التي بدأت بـ « البرج » سنة ١٩٦٦ بجلالى أجوبة « بالبحر  
الداثي نحو النهاية » وانتهت بالمصاصة الآخيرة إلى صليوت  
بعد موته .

فيقول ميور أن شمس بيتس في هذه الأعمال كان أعظم مما  
سبق من أشعاره وحتى عندما وقعت فوادم أصبح مجرد ...

حقل من حشيش الخضر  
للواء والتزهة

استمر ينظم الشعر الفنى الذى إلى الرتبة الثالثة لأعماله  
أعماله وكان في ذلك متدهفا بما ساء « التشاؤم الجنونى لرجل  
مجنون » كما أن قصائده في الفترة الأخيرة كانت تعالج طبيعة الإلام  
الشعرى وطبيعة الحقيقة الشعرية والملافة بين الفن والحياة ،  
هذه المواقف ذاتها كانت تشغل بال كل من ولكه Rilke وإيسن  
في آخر مراحلهما .

وكان ذلك يمر على الصبر ويصبره أساسا لازما للإبداع ،  
للفنان منذ ذلك يجب ألا يصد السنين بل يجب أن يكون  
كالشجرة التى تنمو بيده في مهل وثقة واتى تعرف أن بعد  
رباع الربيع باتى الصيف يحمل الثمار « أن الصبر هو كل  
شئ » . ويرى ولكه أن الشاعر لا يمكن أن يصعب صوت الطبيعة  
قبل أن تمنح ذاتية ونحن نرى أن هذه الميابة تشبه إلى حد  
كبير ما قاله ألبوت بأن على الشاعر أن يعيى ذاتية ليكتب  
شعرا .

تم ينتقل المؤلف بعد ذلك إلى سوفوكليس ويرى أن مسرحيته  
« أوديب في كولون » قد كتبها عندما بلغ التسعين من عمره في

آخر حياته وكان سوفوكليس فيسبل ذلك قد كتب مسرحيين  
تعالجان حكاية أوديب فكتب « اتيجونى » وهو في الحقيقة  
الخاصة و « الملك الأثيرة » عندما بلغ السبعين في آخر حياته  
شعر سوفوكليس - كما فعل كل من شيكسبير وإيسن في آخر  
حياتهم الفنية - بصعوبة أشد معالجة الفكرة - التى كانت قد  
شغلت في صباه - في ضوء رؤياه الآخيرة عن الحياة . فكما  
عالج شيكسبير من جديد الأثيرة والخيالية في آخر مسرحياته فقد  
عالج سوفوكليس أيضا حكاية أوديب متناولا من جديد مشروع  
حياته . وكتبت ميور بفيل « أوديب في كولون » على « الملك  
أوديب » فيها لا نجد المعالجة الأثيرة في شخصية أوديب فهو  
صريح واضح قاطع مدافع من بلاده مستمد لكل ما يترقى طريقه  
كما أن مؤلفه من الأحداث الآخيرة في حياته قد تغير فهو لم يعد  
معترف بلبه فقدمنا نهمه الرشدا بالخطئة فيجب بحساره  
« لا .. لم ألح في خطئة » أما من مقتل أبيه فيجب أن لم يكن  
يعرف أنه أدب ، ثم أن أباه كل سعى إلى قله وعلى ذلك فهو  
يرى أمام القانون وأمام السماء وفي مشهد آخر مع كرون يفتد  
أوديب خطيئته معلنا أنه ارتكب جريمة قتل أبيه وعشق أمه جاعلا  
لأنه هكذا كان فطره وربما كان سبب ذلك الفدر هو أن أجداده  
كثروا قد القسوا الآلهة ، وعندما تزوج أمه « جوكستا » لم يكن  
أحد يعرف العلاقة بينهما حينئذ .. يسأل أوديب كرون من  
الإتهام بالقتل :

بل اخبرنى

أو أن شخصاً كان على وشك أن يقتلك

أفكبت وأنت المعلن لسأله أولا

« ألب أبى » أو أبك أولا تصدده هناك بعبره

فيسبب الحياة

فلا شيء ، وفى الظنى أن تعمل قبل أن تفكر ..

على الصواب وإليها هكذا كان الحال معي

لقد اصطادنى الآلهة ، فما كان أبامى من على

ولو أن روح أبى عدت إلى الأرض ..

من جديد .. لما نالفتنى العيلة .

ومتدعا تقدم المسرحية نجد أن أوديب - يقول المؤلف كينيث  
ميور - يصبح عملاقا فهو في أول المسرحية رجل هرم أعمى وضعفم  
ولكنه يزداد قوة وصلافة وسلطة في النهاية وذلك لا لأن الآلهة قد  
خلفت له بصفتها أو هادته بمعنى الشؤ ولكن ذلك التطور في  
شخصية أوديب هو نتيجة مطالبه العظيم . ويرى ميور أن الطلاب  
والصبر والتحمل لها مدلولات عظيمة عند شيكسبير في مسرحية  
« الملك لير » فلي يقول : « ساكون نموذجاً للصبر كله » ثم هو  
يصرح ناصحا : « جلاوستر .. عليك بالصبر » وفى آخر المسرحية  
يصبح الملك لير معنى ذلك لأنه قد وتطبت الكثير لذلك فمن  
نفس نحوه أحساستا نحو أوديب :

أواه ! أمة يصبر

فهي يكرهه كل من -

في غلاب هذا العالم -

يبقيه مدة أطول

ويرى كينيث ميور أن الطلاب تنشر هام نحو الرؤيا الجديدة  
فيرى في « الجريفة والعقاب » لدستوفسكى أن راسكولنيكوف  
يركع فجأة ويقبل قدمي الفتاة سونيا التى ياتت نفسها لتصول  
أسرها قائلا لها : « أنتى لا أركع لك شخصيا ولكننى أركع

للاستيقاظ العذبة في شخصك» وكذلك الحال في نوديب الذي تغلب العذاب الكثير وأصبح قادراً أن يجلب النعمة للأخرين . ثم ينتقل إلى شيكسبير بعد أن يناقش في اختصاص يورديس وسترنديرج فيجد أن الأول قد انتهى نفس النص في نهاية أعماله بينما سترنديرج كانت حياته الزوجية المأسوية تحول دون الوصول إلى هذه الرؤيا وصلاً مستمراً .

ويناقش كيث ميور أعمال شيكسبير ويأخذ بالتفصيل آخر مراحله وينتد آراء بعض النقاد فهو مثلاً يناقش إاي دودن - ومن جداً حلوه من تلاميذه في القرن العشرين - الفال بأن التهاني السعيدة في آخر مسرحيات شيكسبير إنما تعكس حالة الصعاب والطائفة والوفاء في وجدان الشاعر ويرفض ميور الرأي العقل أن الكاتب يكتب التراجم لأن المواقف المأسوية تصف بروحه ووجدانه ويكتب الملهة والمسرحيات ذات النهاية السعيدة لأنه ينتهج الأساليب منطبج الوجدان ويأخذ على ذلك بأنه من التاريخ المسرحي فيذكر أن مولير مثلاً كتب ما من كتب من الملهة البهيمية المرحه بينما كان تصام وميرسا كما أن فصاحت الملك في مسرحيات شيكسبير كان يصعك وهو مريض الجناح ، ويخلص ميور إلى أن الشاعر يكتب المأساة أو الملهة لأسباب تختلف تماماً عما يجيش في نفسه ووجدانه إنما يكتب عن نظائره في مفاهيم الحياة .

ويطلب على نظرة شيكسبير للحياة أو الكون في آخر أعماله عنصر الواقع « الهاموني » الذي تمسك إليه بعد العواصف والاضطراب ، والسلام الأبدى الذي يصل له الإنسان بعد خبرات مريرة ورحلة طويلة لبعدها التي يملئها وسير حتى تنجلي أمام ميون الإنسان الرؤيا الجديدة : أن الرحلة كانت وراء السراب وإن سلام النفس وسلام الإنسانية لا يمكن الوصول إليها عن طريق ما غير الصنع والفن ، والصنع والفن سران هما وسيلتا الوفاق والسلام النفسي .

ويقول ميور أن شيكسبير في مسرحية لعمامه كتب عن ميون الإنسان كمنه الشخصية وهي الشكل الأساسي والمثلّي لتصور البشر ويجسدها شيكسبير في شخصية كليليان وهو ابن النبط والساهرة كما يصورها أيضاً في « أنطونيوس » و « الوئز » و « سيبستيان » الذين سماهم شيكسبير ثلاثي الطغية وقد سعى هؤلاء لقمعهم الداتية فأبعدوا « بريسرو » وابنته « ميرندا » عن دوليته في ميلانو وفقدوا بهما إلى عرض البحر في قارب لا يقوى على مصارعة الأمواج ولكن « بريسرو » وقد أعطاه شيكسبير قوة تلو كل القوى التي استطاع لكل أبطال أبطاله تلك هي قوة السحر - التي تمكن بها أن يتساعى عن فكرة الأخذ بالثأر وإلى الصنع والفن وبذلك أمكنه الوصول إلى ذلك الوفاق النفسي والسلام الروحي .

ويقول ميور أن « مرسرو » غفر لآلامه بناء على إشارة من « إيرال » وهو التجسيم لقواء الخيالية أي أن شيكسبير قد اتفق مع شيلي على « أن الخيال هو الآلة الكبيرة للغير الفطري والشعر يتأثره على العلة فهو يقاتل يتحكم في العقول » وربما اتفق مع هـ . هـ . آودن Auden في تعريه للفن الطابع عندما قال « أنه يعلم الناس أن يتسود الكراهية ويتعلموا المحبة » وما هو جدير بالإشارة أيضاً أن الفن إنما يعتمد على التورية . ويقف ميور على صلب « مرسرو » عن أعماله قائلاً : « أنه يصلح لأن الصلح من الأعمال الباردة » . وذلك أقرب إلى سينكا Seneca

منه إلى الدين ويناقش ميور الخصومة بين داسين وبين جماعة « البور دويل » الذين اعتنقوا على الأدب النديوي وكروها مسرحيات داسين بشدة كما فعل المتزمتون « البيوريتانيون » في عصر شيكسبير . نيكول مثلاً - الذي علم داسين اللاتينية - كتب كيبيا عن المسرح وعن الكاتب المسرحي قال فيه أنه « سم ليس لأجسام الشعب بل لأرواحه خصوصاً المؤمنين بل هو قتل لروح الإنسان ومهما تحول الكاتب المسرحي أن يقف عواطفه الإجماعية ويحبج رايين من الاحترام والوفاء فانه سمة الاعراف يراد وراود أيضاً خطوره أفساداً للنفس اثيرة - أن مثل هذا الكتاب هو ابتساع للمسرحيين . وقد دفع ذلك داسين إلى مدارة نيكول وجملته « البور دويل » كتب في مقدمته مسرحية فيدر Phèdre آخر مسرحية النديوية أنه مهم بالإشارة إلى رسم المصيبة في ضوء جذاب مقبول وأنه غالب بشدة وقسوة على أسف الأخطاء كما أنه صور فكرة الجسامة مربة بدرجة تماثل الجريمة الحقيقية ولكن داسين مع ذلك شعر أنه لا واثم يمكن لوفه مع جماعة « البور دويل » مادام هو يكتب عن المسرح النديوي ولكنه أثر الولاك مهم على حساب المسرح وربما كان السبب الآخر لترك المسرح - كما يقول ميور - هو فشل مسرحية فيدر بعد مكيدة أعدائه وربما كان عصبه كمرخ للبلط الملكي شرط أن يترك المسرح سبياً في المسرح عموماً ويبدو أنه عبر الولاية أكثر احتراماً ووفاء من لقب « أكبر شعراء القرن » وحتى في صباه كان داسين مثالي إلى عيريه على أنها وسيلة للتقدم الاجتماعي ولم يلق شيكسبير مخالفاً في ذلك من داسين كثيراً ما كان رابياً عن المسرح وراوداً فيه مقلداً أن يسمى « جنتلمان » . وخلاصة القول أن هناك أسباباً عديدة متماثلة جعلت داسين يرغب في جازروليه فيصير م أراد أن يتزوج وأن يتصالح ويتوالم مع صاحب شرايط بهرقة من الصراع الغير الذي لافاه في المسرح ، ويرفض ميور هذا « جيرارد » من داسين أن يقول فيهما أن مسرحيته (الدينيين) كانتا إهانة وفساد الملك أكثر من أن تكونا نصيراً عن تحولته الدني .

ويقول ميور : « أن الحقيقة أن اتجاه داسين للدين وسلواه مع جماعه «البور دويل» كان حجباً وكان منه تحول في حياته» . أما انس فيري ميور أن لفره الأخيرة التي كتب فيها الرئيس «النائب» ١٨٩٢ و « أيلوف المسثيل » و « جون جابريل بوروكان » وأخيراً « عندما نصنع نحن الأموات » أن هذه المسرحيات مرتبطة بما في الفكرة وأن إيسن كان يتبرها خاتمة لأعماله المسرحية التي بدأت « رئيس البائين » وأيضاً لكافة ما سبقها من أعمال مسرحية . فلا يلاحظ في هذه المسرحيات الأربع تكلم مباشرة منهم البناء والكاتب ورجل المال والثقال وكل مسرحية تنطق مع اختلاف المرحلة بالصراع بين مطالب الهمة التي كرس الإنسان نفسه لها وبين الهمة الخاصة فتجاذب رئيس البائين في عهته كان على حساب سعادة زوجه كما أن التمسك الكاتب « المر » في « كتاب المسئولية الإنسانية » الذي كرس حياته له ما كان استرا يضي عدم مسئولية نحو علاقته الطاعة . كما أن تواج جون جابريل بوروكان من امرأة لا يعها وإنفصاله عن حبسته كان من أجل مهته .

وأما المثال دوبيك في « عندما نصنع نحن الأموات » فسعى بالحياة في سبيل الفن وبذلك يصون فنه وينفي على حياة امرأة احبته . ويوجد ميور أن هذه الفكرة قد شغلت بال الكثيرين من

الكتاب الحديدين ويرى أن الشاعر يسي قد غير عنها بيلانه وفوه  
٥٥٥ :

غيره الكره مرغمة على اختيار ..

جمال الحياة او كمال العمل

فان هي للعجد راحت

اصلحت قصرا كان بالحظ مغيثا

وفي رأى ميود أن الإيظال في المسرحيات الأربع يضطرون في  
النهاية الى الاعتراف بحرمهم ويدفون تمته فان خطيئة هؤلاء  
الرجال هي « حب الذات » ويختم ميود كتابه قائلا « ان القول  
بان مسرحيات الفترة الأخيرة عند الكتاب الذين ذكرهم ليست  
باعظم - كاعمال فنية - من الأعمال السابقة ( فرما كان حكم

السرع الصدى ان « الملك لير » اعظم من « العاصفة » وأن  
« فيدر » اعظم من « آتالي Athaliah » وأن « روزمرهولم » اعظم  
من مسرحية ايسن الأخيرة ( ربما كان هذا الحكم صادقا وربما  
اخطا ان الرؤيا الراجدية للحياة قد تنتج فنا اعظم من الرؤيا  
المتكسفة في مسرحيات الفترة الأخيرة غير أن ذلك لايعني أن تحول  
شيكسبير عن التراجييدا وأن عنصر « الفانتازي » في أعمال ايسن  
الأخيرة هي ملاقي انتقاد في فوهما التراجييدا فلو أن أخسر  
مسرحييات شيكسبير كتبت « كوربوليس » لو أن مسرحية  
« فيدر » كتبت آخر أعمال راسين لشعرنا أن أعمالهما قد أوفقت  
ولم تكمل ويعول ميود أن « العاصفة » و « آتالي » و « عندما  
يصحو نحن الأنواب » تكمل أعمال مؤلفها فنيا وفلسفيا .

د\* عزيز سليمان

## شعرت. س. إليوت ومسرحياته تأليف جروفر سميث

T. S. ELIOT'S POETRY & PLAYS

By: GROVER SMITH

PHOENIX BOOKS, 1960

الكتاب كما يقول المؤلف « بعد  
محاولة الرب الحكيم  
شعرت في فوههم غير زجاج الثالثة  
في البدء كال الكلمة

- في البدء كال الكلمة
- في البدء كال الكلمة
- في البدء كال الكلمة

رسم من القوسنة الاميرة  
قد صمم على ارضية من الجبس  
هاله الرب الممعد  
البره مشعقة وسفراء

لكن من خلال الماء الشاهب الرقيق  
ما زالت الاقدام الريفية شرق  
وهناك فوق لوحة الرسم  
رى الاب والمزى

ان شيوخ الكتيسة السود الشياح يفرنون  
من طرق التكثير عن الذنوب  
الشباب معمر الوجه ذو بتور  
يعيش على بنس التكثير عن الذنوب

الكتاب « كما يقول المؤلف » بعد  
فصائد ب. س. الوب يوم د. ال. ال. ال.  
مصادرها كلها امكن التعرف على هيدم  
المصادر « فهو لا يحاول اراز الصلة بين  
شعر اليوت ونثره ولا يحاول الترجمة لحياته وانما يسعى الى  
الابانة عن الفكاره الخفلة واستكشاف الاصداه الادبية التي تترد  
في جنبات اعماله وتزبدتها ثراء .

وقد رأى المؤلف ان يقسم كتابه الى خمسة ابواب . فالباب  
الاول يدرس شعر اليوت من ١٩٠٥ الى ١٩١٩ . والباب الثاني  
يدرس شعره من ١٩١٩ الى ١٩٢٦ . والباب الثالث يدرس  
شعره من ١٩٢٧ الى ١٩٣٢ . والباب الرابع يدرس مسرحياته  
من ١٩٢٤ الى ١٩٥٨ . والباب الخامس والاخير يدرس شعره  
من ١٩٢٢ الى ١٩٤٨ مركزا اهتمامه على ديوانه الاخير ( أربع  
رباعيات ١٩٤٤ ) ومنهج الكتاب هو الجمع بين التحليل  
والتفسير لأعمال اليوت .

وستقدم للقارئ فيما يلي نموذجاً من هذا المنهج تناول شرح  
ثلاث قصائد لاليوت . والكتاب لا غنى عنه لمن يريد ان يفهم  
العاني الخلفية في قصائد اليوت ومسرحياته .

(١)

صلوات السنو اليوت في صباح الاحد  
انظر انظر يا سيدى ها هما فراشتان دينيان معبلان !  
من ( يهودى مائه )

هذا

تعد البوابات التكفيرية  
التي يقوم عليها ملائكة السراخيم المحملون  
حيث أرواح الإنعيا  
بحرق خفية مظلمة

وعلى طول حائط الحدبة ترى النخل  
الاشعر البطن يمر بين  
الاسرة والسابر (١)  
الوظيفة المباركة للنخشي

سوني ينقل من حفظ الى حفظ  
محركا في حوض استيعابه  
واسانطة المدارس الحاذقه  
كثيرو العدل متعددو الاهتمامات

ان هذه القصيدة تسلمهم الكنيسة والسحرة ولكنها  
تسلمهم ايضا قصيدة للشاعر الفرنسي ارمور رامبو ( ١٨٥٩ -  
١٨٩١ ) عنوانها ( الفراء في الكنيسة ) .

ولا ينبغي أن نستنتج من هذه القصيدة أن الموت يدين  
 المسيحية أو يحقرها فهو على العكس مسيحي مخلص من بلحا  
 أن التقى الآن بين هاتين مشكلتين الكتيبة وبهاها .  
 والبيت الذي يتصدر القصيدة ( أباي انظر ما سدى .. ) محذو  
 من شرحه ( بهودي ماعط ) ( الفصل الرابع - المثال الأول -  
 الباب ٢١ ) للكتاب المسرحي الإنجليزي كرسوفر مارلو ( ١٥٦١  
 - ١٥٣٢ ) .

وفي هذا المنظر بعد ان ياراني يدي في القيد ويحاط به من  
 وعد فرعا لهما من سميم واقام احد افراده في جاني  
 اغلال زجاج الهم السحيق ، وعندما تقوى ثقلها افراسان  
 المدميتان ) والراعيان السالان بجروحه خادمه حاول  
 ياراني ان يتجوى من التكفير فينبى لهما انه على استعداد  
 للدخول في السحابة والتكبير عن ذنبه ونجسها - وهو الاثم -  
 بزره الطائفة . ومن هذا الخيط يستنبط البوت امرين :

الأول : هو أن رجال الدين ( وبماهم هنا شيوخ الكنيسة ) لا يشعرون من الربح المادى . والثانى أنهم لا يعرفون الإبدال فى شهراتهم الجسدية . فتجلبهم لكثرة النسل المضاف إليه تطبيق سائر لقول السيد المسيح :

« ادعوا الأولاد بأنون الى ولا تمنعهم لان مثل هؤلاء مفكوب السموات » .

وحسبهم أن هموا بمصاديق التبرعات الفاضلة الأفواه بين  
مقاعد الكنيسة حيث أقرهمون ( محضو الوجود نوزو شور  
يقضون على بنس التكفير عن الذنوب ) ، ولا يرى اليوت في  
رجال الدين فراشات مغبية من تحسلا لا هو بالذكي ولا هو  
ثالثي فعلمهم الديني بينهم من الأيام بوليتهم وهي طليح  
الشعب السحبي فلجاح الطليحة والإيمان

(١) الإبرة Stamen : عضو السلقح أو الذكر في النبات .  
والأنثى Pistil : عضو الأنثى في النبات ومألف من المبيض  
والقنبر والبيضة .

ويضع اليوت الى جانبهم ( اوريجين الواهن ) ( ١ ) رمز العالم  
الجسدى والذى يقر ببلور عبودية روحية ( معتمدة الانسانام )  
نحو قيامة المخلوقات وكأما تريد لذلك ان تنكر على الجسد كـ  
حق في الوجود والحققات الذات . اوريجين هذا وشيخ الكنيسة  
يعون على الطرف المقابل لكلمة الله الالوجوسى . وفي القبطونه  
الثانية نجد ان اليوت يصف كلمة الله بأنها ( تطلق الجنين  
الثانى : الجوهر ) مشيراً بذلك الى بدعة لاوثية زعم ان لآلدة  
الابن المساوى لآلأب في الجوهر فك فرغس فرقة على وجود  
الابن المبني قبل الولاية . وعلى أية حال فان من ينجم عن وجود  
يمكن ، بهذا التقى ان تكون نعمة اتصال جسدى . ولا شك في  
ان نجد المسيح يعنى الفرار ليعيش فيم الجسد وقبولها .  
وهكذا ان تعرف اوريجين ليس في حقيقة الامر الى احتياط  
لجسدى الذى اعلمه الله والقادر على الجسد .

وفي المقامين الثالثة والرابعة يفتد اليوب مزاعم أوريجين وتبوء الكنيسة على السواء . فكلية الله ليست بشاعة بطوف بها الفريسيون وليست قوة خفية بثور حولها النزاع .

الآب والمقرئ) ربما كان إشارة إلى مثل لوحة (تعليق المسيح)  
للمصور الإيطالي بنزو ميروجينو (١٥٠٠ - ١٥٢٤) المنتمي إلى  
المدارس الإيطالية (٢) في فن التصوير.

[illegible]

نسى تماماً تحذير المسيح : ( أن كان أحد لا يولد من الماء والروح لا يقدر أن يدخل ملكوت الله ) .

١١) أورسلي (١٨٥٠ - ١٩٠٠) عالم لاهوتي عظيم يذلل أنه ولد  
بالأفكاريه ، حتى أنه حتى متفرع لمادة الله .  
(٢) نسبة إلى أميريا : وهي مقاطعة تقع في وسط شبه  
البحر الإطالية .

۳۱ راجع انجیل یوحنا - الامحاج الثالث : ( کا انبار

يَسُوعَ الْإِلَهِ وَقَالَ لَهُ يَا مُعَلِّمُ تَعْلَمُ أَنَّكَ قَدْ آتَيْتَ مِنَ اللَّهِ مُعَلِّمًا  
لِالْأَنْبِيَاءِ أَحَدٌ يَقُولُ إِنَّكَ تَعْلَمُ هَذِهِ الْآيَاتُ الَّتِي أَنْتَ تَعْمَلُ إِنَّكَ  
بَنَى الْإِلَهِ مَعَهُ - أَحَابَ يَسُوعَ وَقَالَ لَهُ الْحَقُّ أَحَقُّ أَتَقُولُ لَكَ  
أَنَّ أَحَدًا مِنَ الْإِلَهِاتِ فَقَدْ قَالَ لَكَ هَذِهِ الْكَلِمَاتُ - قَالَ

[illegible]

هـ روج لا تصحب ابي قلبك بسقى ان تولدوا من لذي

وہی ہے جو ہم نے پہلے دیکھا تھا۔

نقدم لنا المقطوعة السابعة أسراب النحل الغنشي التي تنثر  
( بطونها الشعراء ) اللقاح ولا تختلف كثيرا عن شيوخ الكنيسة  
أو أوريجين . لقد كان الحق بهم أن يقوموا بدمر الوسيط بين  
أبرة الكنيسة ومتأثير الانسانية كي يطفئوا ما حقه تجسد  
المسيح من تكامل بين الروح والجسد ولكن شيوخ الكنيسة  
اتكروا الروح واتكروا أوريجين الجسد فاعرف كلامها عن  
وظيفته . ومن الحق أن الموت في هذه المقطوعة متأثر بقصيدة  
( موال ) للشاعر الفرنسي جيل لافورج ( ١٨٦٠-١٨٨٧ ) .

فلو أننا هذه المقطوعة الى ختام القصيدة حيث نرى سويني  
الذكر الأشهر يتحرك في حوض استحمامه : وسويني شخصية من  
ابتكار الموت تتردد كثيرا في قصائده ويختلف النقاد في رداه  
الى أصلها .

فالشاعر والكروالي الأمريكي كورنارد ايكن ، الذي كان زميلا  
لايوت في جامعة هارفارد ، يرى أن سويني ليس إلا اسما  
لستيف دونيل وهو مدرب رياضي إيرلندي كان يعيش في بوسطن  
ويطبخ البيت دوسا في الكافية وأعطاه يوما كلمة قوية سموت  
لها عينه . ولد اثر ضل في دليل مدينة بوسطن ، أثناء ستي  
الموت الجامعية ، على اسم ستيف دونيل الملام المتعرف  
وكان البيت نفسه يذكر أن سويني مركب من عدة أشخاص ..  
ويذكر دوبريت بين في كتابه ( الإله العظيم بأن ) ( ١٩٥٢ ) أن  
سويني ليس إلا الجرم الأمريكي سويني تود : خلال شارع فليت  
الذي كان يبيع زبائنه ويصنع من لجمعه قصير .  
الى أب من خلال باب فلاب يمكن وراء مقعد الحلاقة ثم يصنع  
منهم لهما عجائلا ويسمه لحل العطر الجاهز .  
يؤكد ذلك أن سويني في إحدى قصائد البيت يصيح موسى وفي  
قصيدة أخرى يلفو مائل لحوم البشر أما في غيب الله .  
فنحن نراه القابل البشري للفساد .

أله - يعكس أوريجين - مولع بذاك الجسد ولكنه نش  
منافقا لشيوخ الكنيسة . وثمة مقابلة ساخرة بين تحركه في  
حوض استحمامه ومعاد المسيح . فسويني أقرب الى المسيح من  
أوريجين وشيوخ الكنيسة . والقصيدة تحاول أن تتحرر سويني  
الإنسان الشهواني المادي القوي الجسم على النفس وعلى  
الانقش . ولكن هذا الهدف لا يبدو بوضوح نظرا لغموض  
القصيدة وعباراتها الغامضة .

( ٢ )

نسخة للظهور

En l'an trantiesme de mon auge  
Que toutes mes hontes j'ay benes

في العام الثلاثين من عمري ، عندما كنت قد احتسيت كل عاري ،

قد جلست بييت منتصب في كرسيها

على غير عجلة من مجلسي

وصور كليات أوكسفورد

على الثالثة الى جوار التفرز

■

صور شمسية على الواح معدنية وصور مظلة

لجدها وخالات خالاتها

وقد قامت على رف البغاة

دعوا الى الرقص

لن أتوق الى الشرف في السماء  
وانما سالتني بيسر فيليب سيدني  
ولاحظتني الى كوريولانوس  
والتي ابتذل آخرين من ذلك الطراز

●

لن أتوق الى تكوين رأس مالي في السماء  
وانما سالتني بيسر الفرد موند  
ولتصطحبن معا وقد لنا  
صك مالي ارباعه خمسة في المائة

■

لن أتوق الى الرفعة في السماء  
ولانظن من لوكريشيا بورجيا في عروسا  
ولاجت في نواديها من الطرافه  
ما لا تستطيع تجارب بيت أن تقدمه لي

■

لن أتوق الى بيت في السماء  
فلنكون نكون مدام بلانكسي في مرشدة  
وفي مرات التجلج السبع المقدسة  
ليفونن بيجاردواي دوناتي خطاي

■

لكن أي نراه يكون العالم الذي اشتريته بنس  
كل ككل مع بيت خلف العاجز ؟  
أن الكتائب الحجر الميون لإخفون  
من كشتي تاون وجولدر جرين

■

لكن أي عالمها دون النور والإبواب ؟

●

قد ورثت كفت اللوب الإلب العميلة  
قول الكلام الطلي زدا والعجبان  
وأن جودوا سوح تنوح  
لخيب في مائة عظم شبي رخيبي

إن هذه القصيدة تنطوي على سموتين أساسيين : أما  
الصورة الأولى فهي عنوان القصيدة الذي يلوح وكأنها يشير  
الى المتكلم نفسه ، أنه « بيسة قديمة » لم تفسد تماما ولكنها  
فقدت طراحتها ومن الغير أن تساق . وأما الصورة الثانية  
فهي مبييت هذه التي يتحدث منها المتكلم .

لقد رأى ١ . ١ . رشاردز أنها مربية قديمة للمتكلم وإن هذا  
الآخر لهما « صور كليات أوكسفورد » بضميمة دخوله  
الجامعة . أما آدموند ويكسون فيرى أنها « عانس قديمة بالغة  
الهدوء » . وأما ف . و . ماتيسمين فيرفض رأى رشاردز كما  
يرفض رأيا آخر يلخص الى أنها « عشية الشاعر » ويستنتج  
من اسمها أنها فتاة صغيرة .

ورغم الوعلة التي يسوقها ماتيسمين في معرض التنايل على  
خطا رشاردز إلا أنه كان مخطئا هو الآخر رغم أنه - مثل  
ويلسون - أقرب الى الصواب .

والرأي عندها هو أن مبييت التي كانت فتاة صغيرة ذات يوم  
والتي يتكرها المتكلم بوصفها رفيقة له في الطفولة قد كبرت  
الآن مثله . وما هو ذا المتكلم قد زارها أخيرا وهي خرجت من  
عندنا راح يتأمل - ربما في مطعم - التفيرات التي طرات على

(٣) هي هيلينا بتروفنا بلاغاسكي (١٨٣١ - ١٨٩١) عالمة  
يوحانية روسة داع مسيحتها في زمانها وأهم مؤلفاتها هي :  
إيريس يجلي من وجهها التقاب ( ١٨٧٧ ) ( المقيدة السرية )  
١٨٨٨ ( مفتاح الى معرفة الله مباشرة من طريق النشوة الروحية  
التامل الروحي ) ١٨٨٩ ( صوت الصمت ) ١٨٨٩ .



قصيدة للشاعر الإنجليزي روبرت براوننج (1812-1889) عنوانها  
A Treason of Galuppi's وفيها يقول :

نساء عزيزات اختلطنهن النوى ، ولهن مثل هذا الشعر أيضا !  
ماذا يفي من كل الذهب  
الذي افتاد أن يتدلى على صنودورهن ويمسها ؟ أتى أحس  
بالبرودة والهرم !

والربوب إذ يجتمع بين هذه المقطعات الجبانة إنما يريد أن  
يوحي بأن هذا العصر الجميل سكنه آدميون هم في سلوكهم  
أشبه بالحيوانات . والعبارة الأخيرة هي التصدير ( وهكذا مرت  
الكوبية التي وصلت إلى السترة الصغير حيث وقعت إليها  
نيوبى صندوقا ومن ثم كان الرجل ) مأخوذة عن الكاتب المسرحي  
الإنجليزي جون مارسون ( 1676 - 1734 ) في بعض إرشاداته  
المسرحية . ونيوبى هذه ، فيما تذكر أساطير الأفريق ، هي ابنة  
ماتالوس وزوجه أمفيون ملك ليبية . كاتب نيناهي بكثرة أطفالها  
وعدت نفسها لهذا السبب لعظم من ليتو التي لم تنجب من رب  
الارباب زيوس غير طفلين . انتقم اولو وارتميس ، فعلا ليو ،  
لأبهما مقتل كل أطفال نيوبى حتى لم يبق منهم غير طفل واحد .  
وعند ذلك الحين صار يكنى نيوبى عن التكل والتعبد .

يقول الشاعر الإنجليزي لورد بيرون ( 1788 - 1830 ) في  
التمتد الرابع من قصيدته ( حجة تشامان هارولد ) تمثدا عن  
مجد روما القاهر :

ايه يا نيوبى الامم ! ها أنت ذى عوسن  
بلا أبناء ولا نأج ، في همك الأخرى .  
ثم يرى بيرون مجد البتولية في نفسها .

هذه هي المصادر التي أخذ اليوب منها بعض قصيدتي .  
أما القصيدة نفسها فهي كذلك حافظه الأسارات : أن قول اليوب  
( وصار معا فسقط ) مأخوذة عن قول الشاعر الإنجليزي لورد  
الفردينسبون ( 1809 - 1892 ) في قصيدته ( التشفيع ) :  
( وصار معا فسقط ) . وهكذا قلب اليوب الوضع مدلا بذلك  
على أغلال الأوضاع في العالم الحديث فبدلا من أن تكون المرأة  
هي التي تسقط فسد الرجل هو المعرض للسقوط . ولأن  
السقوط نوع من الموت فهناك ( موسيقى مينة تحت البحر ) ،  
وعبارة ( وأن الدب هرقل قد تغلى عن ذلك الذي أحبه حبا  
صادقا ) مأخوذة عن مسرحية ( أطوني وكليوباترا ) لشكسبير  
( الفصل الرابع - الممثل الثالث - الإيات 16 ) حيث  
تري جنود أطوني في ليلة المعركة يقولون : ( أنه الرب هرقل  
الذي أحبه أطونوس ، يتغلى عنه الآن ) .

كما أن الإشارة إلى الرب هرقل قد تكون مسبوحة من مسرحية  
Hercules Furens للكاتب اللاتيني سنكا ( توفي عام 96 م ) .  
وهي المسرحية التي سبق لأيو في مقالته التقدمة أن قاربها  
ثلاث مرات مسرحية ( بوس داميو ) للكاتب المسرحي الإنجليزي  
جورج تشامان 1869 - 1924 ) .

وقول اليوب ( أن الجياد تحت محور المحلات .. ) ربما يكون  
مستوحى من قول تشامان في المسرحية السالفة الذكر ( الفصل  
الثاني - الممثل الثاني - الإيات 196 - 197 ) :

أهرب إلى حيث يحيى الرجال  
محور المحلات المتعب ، وتوكلت الذين يمدون  
تحت مركبة الدب القطبي ..

ولا شك في أن جياد اليوب تعنى جياد المركبة الشمسية كما  
تعنى الجياد المرسومة على جدران كاتدرائية القديس مرقس  
بمدينة البندقية .

كذلك قد تشير أسيات اليوب إلى قصيدة ( موال الترق  
والقرب ) للشاعر الإنجليزي روبرت كينج ( 1865 - 1926 )  
وقول اليوب : ( وأن قاربها المظق قد يوجه على صفحة المياه  
طوال النهار ) نحوور لقول أوباريس يصف قارب كليوباترا في  
مسرحية ( أطوني وكليوباترا ) لشكسبير ( الفصل الثاني -  
المشهد الثاني - الإيات 196 - 197 ) : ( كان القارب الذي  
جلست فيه ، كمثل العرش المصقول ، يوجه على صفحة المياه )  
وبلشيسن اللادي ، مثل ( طين الآواي ) ( 1 ) ، لا يثائر لأرى  
( منظور من رسم كاتاليفو ) ( 2 ) .



أما قول اليوب ( نهاية التسمه الداخنة للزمان نحو )  
فمستوحى من لوحة ( القديس سيلاسيان ) لمانجنا . وقوله  
( في الرأبوا ذات مرة ) مستوحى من قول شكسول لأطونوس ناجر  
( 1 ) . مسرحية شكسبير ( الفصل الأول - الممثل الثالث  
- الإيات 100 ، 101 ) : ( يا سيثور أطونيو : أنك ظالما كمنس  
في الزمان على موالي وأراضى الناس ) .

كذلك سم الطاعنة بين بلشيسن وشيكول اليهوديين . وتذكرنا  
العبارة في الروايات ( مرة ) بالاشادة الرابعة من ( حجة  
سالك مارولك ) بيرون مرة أخرى . وعبارة ( أسروا : أسروا : )  
مأخوذة من مسرحية ( كلسل ) لشكسبير ( الفصل الأول -  
الممثل الأول ) قالها راسونو بردمونه حين أكسف قرار  
اشته مع المربي ، وطالب أبعاد الأنوار حتى يبعثوا عنهما .

أن برناك في هذه القصيدة ، مثل التكل في ( بيسة للظهور )  
قد اكتشف اليون التاسع بين حسانية اللون العالم ودعاه  
القصيدة . وربما كان في ختام القصيدة نكح خليف على مثاليات  
برناك ومزاجه . ولكن برناك على كل حال يستحق منا أنبا  
صافية . فلذا كاتب مقالتي الزمن لا تتوخى إلا في داخله فإنه  
جدير بأن تكامل فيه الواقع والتأمل على نحو لا يطغى إليه غير  
التأملين . على حين نجد أن بلشيسن والسير فرديناند كين  
كيسا إلا رجلا من قس . وقد قبل أن هذه القصيدة سم عداوة  
اليوب للسامية . ولكن الأراء التي سيدي في حديثه عن  
بلشيسن اليهودي ليست في حقيقتها الأمر - إلا جزوا من  
الآراء التي تسود القصيدة كلها .

### ماهر شفيق فريد

- ( 1 ) طين الآواي : Protanle Slime أنظر ( أصل الأنواع )  
لداروين - ترجمه اسماعيل مظهر - ج 1 - ص 40 وما بعدها .
- ( 2 ) أنتونو كاتاليفو 1697 - 1778 . رسام بلدني كبير .  
ومن أشهر لوحاته : ( منظر على القنصاة الكسرة ) .  
و ( ومناظر على القنصاة الكبيرة ) .



## عرض الدكتور أنجيل بطرس سمعان

الفصلية النقدية Critical Quarterly

( خريف ١٩٦٤ )

تصدر هذه الفصلية من جامعة هل باثينترا ويقيم بالانتراف عليها عدد من أساتذة الأدب الإنجليزي من الجامعات المختلفة .

وقد اخترنا من بين المقالات الواردة بالعدد الثالث من الجزء السادس مقالا شيقا بقلم الناقد الغرويف ريموند ويلمز : Raymond Williams مؤلف كتاب « الناس من أبسن الى البيوت » وكتاب « الثقافة والتجمع » ( ١٩٥٠ - ١٩٥٨ ) بعنوان « النقد الاجتماعي عند ديكنز » .

وبعالم المقال ناحية هامة لعمل ديكنز طالما تناولها النقاد والمؤرخون والبحث والجدل ، وأثاروا حولها الخلاف وخاصة حينما حاول البعض إخضاع آراء هذا الروائي لنظام فكري أو اجتماعي معين . وكلنا نذكر اهم أعمال ديكنز مثل : « ديفيد كوست » ، « الصبر تدويرت » ، و « الإلهامات لسانيا » ، و « دكتور بيكر » ، وكيف تناولت كل منها ناحية اجتماعية بمعنى أن نقد اللاوع . فقد كان ديكنز كاتباً إنسانياً . همه الدفاع عن الفئير والضعيف والمظلوم ، فوصف بالصلح الاجتماعي ونسبت اليه كثير من الإصلاحات التي تمت في إنجلترا وترجمها البعض الى اثر كتاباته المباشر أو غير المباشر ، مثل نظام السجون والعالم و « بيوت العمل » أو الملاهي التي كان يواي اليها المجرمة والمخدوعون ، ونظام التعليم ، واستخدام الأطفال في المصانع وفي كثير من النحرف الصارة بهم ، وغيرها من التواهي التي لم نسلم من قلبه .

ويسمى ريموند ويلمز في هذا المقال الى اظهار حقيقة هامة هي ان نقد ديكنز الاجتماعي إنما هو جزء لا يتجزأ من نظريته العامة الى الحياة أو هو تصوير نقى نقاد للصحة كما رآها في وقت معين ومكان معين . ويبدأ ريموند ويلمز بحثه بالإشارة الى بعض الاتجاهات الخاطئة في أنظار الى ديكنز فيقول أنه منذ وفاة ديكنز وآرائه موضوع جدل هام ومستمر ورواياته مجال للبحث والاستشهاد ، وهو يرى ان أفضل كتاب من آراء ديكنز الاجتماعية هو كتاب « عالم ديكنز » لهفري وارد ( الذي ظهرت منه نسخة رخيصة منذ وقت قريب ) ولكنه يرى أنه حتى هذا الكتاب بالرغم من ميزاته الكثيرة لم يسلم من بعض الإخفاض الناتجة من انحصار موقف خاطره نحو تقيد ديكنز الاجتماعي . ذلك أنه بينما يبدأ هفري وارد بالإشارة الى ان

لقد ديكنز قد أدى حتى أثناء حياته الى تغيير كثير من الأمور التي وجه اليها النقد إلا أنه يقرر بعد قليل أنه وأن كان اثر ديكنز كبيراً على الاتجاه المعاصر المام لمصره إلا أنه لا يمكن القول بأنه كان المسئول عن أي تغيير تشريعي معين ، فهو بذلك يفصل بين تأثير ديكنز المعاصر وما يمكن ان يسمى تأثيره العمل في مجال الإصلاح . وهذا يعني ما يسمى ريموند ويلمز الى التحذير منه ، فهو يرى ان نقد ديكنز الاجتماعي إنما هو جزء من فلسفته ونظريته العامة الى الحياة وأنه لا يمكن التمييز بين اثره المعلى واثره المعاصر .

وقول ويلمز ان ادق وصف مجمل لنقد ديكنز الاجتماعي ما زال الأول بأنه كتب ليعاهد الفقير والمظلوم واليأس ، ذلك ان اهتمامه الجدي بذلك قد جعله بالتبع يهتم بالكتابة عن اصلاحات معينة ، وإن كان قد فعل ذلك في أغلب الأحيان خارج روحانيته ، إنما ما يدعو اليه فعلاً في معظم كتاباته فهو ذلك الإصلاح الذي هو أيضا عملية تغيير كل أو اصلاح جسدي ، أو regeneration ، أي أنه تغيير على مستوى العالم الطبيعي الذي يخلقه والذي يبرز كل شيء فيه بمسقى ووضوح ول صورة شبة لا تتصل بالتميز مباشر أو جهد مباشر . . . ويضيف الناقد قائلاً ان هذا الرأي ليس بجديد ولكنه ما زال في حاجة الى التأكيد . فالمطبعة الجوهريه الأولى من ديكنز هو أنه كان روحانيا اجتماعيا وروحانيا ملتزما وأن نقسده الاجتماعي من النوع العام المنتشر في جميع أنحاء أعماله .

لم ينتقل الى مناقشة هامة هذا النقد الاجتماعي فيبدأ بالفول بأن من اهم العقائق المرفوعة من ديكنز أنه يمكن بشيء من النطق أو الضبط أخضاع آرائه الاجتماعية . ولكن ليس تماماً - بلهجة تعميمات معينة ، أي ان افكاره تكاد تكون مطابقة ولكن ليس تماماً لبعض الأنظمة الفكرية العامة ، ولذا فقد تمكن بعض النقاد من اللاركسيين أو من المعارضين للماركسية ان يشتبوا عن طريق وضع بعض آرائه جانباً أو اعتبارها سموات لا يؤخذ بها ، فكفوا من اعتبار آراء ديكنز مطابقة لآرائهم .

ويذهب الناقد الى أنه ما بمنّا نحترم ديكنز فمن المحترم علينا الآن حتى حينما نقله مبدوعاً أو مقلداً ان نحاول النظر الى تصويره الفعلي للقيم لا أن نحاول وضع تلك القيم في إطار نظام معين محدود ، وينتهي الى القول بأنه بالرغم من وجود بعض التناقض في آراء ديكنز إلا ان احساسه بالمسؤولية نحو

كتابات بريخت كاملة : ولذا فإنه من الصعب الحكم على كمية أو نوع ما تبقى منها دون نشر . كما أنه ما زالت هناك بعض أوراق بريخت التي لا يسمح للباحثين برؤيتها على أساس أنها ما زالت غير معدة للنشر ، ومزايا مذكراته لا يسمح برؤيتها إلا بعد قليل من إصدار مدام بريخت وأن وجدت منها صور فوتوستات في خزان بنوك ألمانيا خارج ألمانيا . هذا بالإضافة إلى أن أرشفة بريخت قد فوّرت في الصحف الألمانية باحت نيسته التي نقلت الأوراق المخفية بحيث تكتب كبرامل في سبيل انتقام التوتاليتاري . ومنها أيضا أن هذه الأجزاء التي لا يمكن أن تعد كاملة ، تعوى كثيرا من كتابات بريخت الضخامية التي لا تمت للصرح بصلة .

أما مجموعة الكتابات التي اختارها الكاتب الإنجليزي فتعمل عنوان . تطور استاتيلي . وترى أن أظهار هذا التطور مما يكسبها وحدة وأهمية خاصة ، ونقصان الكتاب الألماني . مرة أخرى بعد المثال أن النتيجة النهائية لا تصبغها بفساد . إذ بدأ بالقول بأن اختيار جون ويليت ثلاثة أختيار حكيم وتعليقه على كل فترة يفسح على النظرات المختلفة شيئا من الاتصال . ولكنه يتساءل عما إذا كان من الممكن حقا اختيار بريخت استاتيليا أو مقارنة كتاباته بكتابات لاسلعة هذا الميدان أو حتى بكتابات للافهم والفتلين برعهم أعمالهم ، أو حتى بكتابات كتاب المسرح المعروفين من لهم نظريات معينة من أمثال شيلر وعيبل . ذلك أن بريخت نفسه قد توقع أداة هذا الموضوع كتب بطلته اليهودية « أن كل نظريتي لاسلعة مما يتصورها الناس » و لاسلعة مما يجعلهم طريقة عرض لها أن يتصوروها « ، ويشترى من ذلك إلى القول بأنه إذا كانت طريقة بريخت تعرض الفكر كجمل إلى الجمهور على الناس أن يروا مسأ في تلك النظرة « على الأقل » أو أن تبين أن عملا جماليا يتطور فيها سنة بعد سنة وقلما بعد قلما ؟ ويدرك أناد أن من الممكن أن بريخت لم يبن ما فاته تماما ، ولكنه يتساءل . كيف يمكن للناقد أن يظهر بجدية إلى أن كل هذا الكلام .

وبواصل الناقد عملية التشكيك في قيمة فلسفة بريخت الجمالية بقوله أن كتاب جون ويليت متع حقاً ولكنه أقل أهمية كعرض لنظرية عنه كجزء من سيرة بريخت وليس السبب في ذلك أن كتابته يمكن وصلها على أنها دعابة أو جعل أكثر منها فلسفة بكتابات كثير من الفلاسفة قد جاءت نتيجة لعادو جدلية . ولكن لأن كلا النظامين اللذين توصل إليهما بريخت وهما المسرح اللصعي The Epic Theatre والمسرح القليلي Dialectical Theatre بعدان يعق عملا استاتيليا عاما . فالمرح اللصعي مسرح فسيق مضود ، فهو يقلل أهمية السرور في الفن إلى درجة مسخكة . وإذا كان المسرح اللصعي يمثل طرفا في الأتمت فإن ما توصل إليه بريخت لم يكن أكثر مما كان الناس يعرفونه فعلا ، وهو أن السرور في شكل ما هو هدف الفن الأساسي . ويشير الناقد إلى بعض أوجه الضعف في كتابات بريخت لا من الناحية الفكرية فقط بل ومن الناحية الشكلية أيضا فيبقى معلوماته غامضة كقوله مثلا أن السيرك كان معروفا عند الإغريق وأن روبرت كويس ستيفنسون كاتب أمريكي .

رؤيا عامة احساس عميق قوى يستحق الإعجاب . غير أنرم مما يبدو على السطح من اختلاف في النظريات وسوء استعمال لبعض العمل السائد في عصره إلى غير ذلك من مميزات المناق الفكرية تلك الفترة من تلويح حركة التحرر في إنجلترا إلا أن تصويره العالم قديم معينة ونظرته العميقة إلى العالم على أنه مكان لابد من تقده وأبداء الرأي فيه - ذلك في حد ذاته أهم بكثير وأكثر نفعاً إلى حقيقة إنجلترا في القرن التاسع عشر من أي نظام من تلك الأنظمة الأخرى وفروحا وتسلقا :

« أن النقد الاجتماعي ، إذا استعملنا هذا التعبير بكل ما له من قيمة ، لا يعني مجرد مجموعة من الآراء ولا مجرد مجموعة من الإصلاحات ولا حتى مجرد عادة فكرية أو فلسفية ولكنه يعني رؤيا لطيفة الإنسان ووسائل إنقاذه في مكان معين ووقت معين ، رؤيا مثيرة ومستمرة النشاط فهذا النقد الاجتماعي حقيقة خاصة بالأدب ، وبالرواية على وجه التحديد . فلم الاجتماع يمكنه وصف الأحوال الاجتماعية بدقة أكثر على مستوى القياس المادي » والنبرامج السياسي بوسمه أن يقدم إصلاحات أكثر دقة في مستوى العمل المادي ، ويستطيع الأدب تتبع هذه الوسائل ، ولكنه في أهم مجالاته تختلف ووسائله تماما ، وأن كانت وسائل اجتماعية ما من ذلك مفر فهي طريقة كاملة للرؤيا ، طريقة يمكن نقدها للأخرين وعملية تصور هي في حد ذاتها . عمل ، أيضا .

#### الملحق الأدبي لجريدة التيمس Times Literary Supplement

بحوي العدد الصادر بتاريخ ٢ ديسمبر سنة ١٩٦٤ مقال بعنوان « بريخت يكتب من بريخت » هو في الواقع عرض لكتابات بريخت من المسرح ، صدرت بالإنجليزية في سنة ١٩٦٠ وصدرت مقتطعات منها مترجمة إلى الإنجليزية في (١٩٦٠) . ويعلق ناقد الملحق الأدبي بقولهم أن كتابات بريخت عن المسرح تستجد ترحيبا كبيرا من جانب قراء المسرح والاعمال بالأخراج مسرحياته . والسؤال الذي يجد نفسه غير متأكد من الإجابة عليه هو هل نجح الكاتبان اللذان قاما بتحقيق هذه الكتابات أعدادها للنشر في حسن اختيار مادتهما . ويقول الناقد أن كلا الكاتبين مخلص لبريخت مهم بعمله الذي لابد وأنه كلفه كثيرا من المعناء ، وأن نتيجة عملهما مجزية إلى حد ما على الأقل ، ولكنها كذلك مثيرة لبعض الإشكالات .

ويشير الناقد إلى أن بعض هذه المائدة قد سبق نشره والبعض الآخر قد استمدته الحق الأتاني من أرشيف بريخت الموجود في برلين الشرقية . وهذا يشير إلى نفس الناقد الإنجليزي بعض الشكوك لا براء في هذه الأجزاء من قرآن ندل على عمليات حذف واختصار ، ويرى أن اختيار النصوص المنشورة لا يكن مبنيا كلية على اعتبارات أدبية ، بل ربما كان للاعتبارات السياسية دخل فيه . من ذلك مثلا أنه بالرغم من ضي لثاني سنوات على موت بريخت وهي مدة كافية لإعداد ونشر كتاباته كاملة إلا أن هذه الأجزاء السبعة من الكتاب الألماني لا تمثل

Bertolt Brecht, Schriften Zum Theater (V) I (1918-1933), II (1918-1933), III (1933-1947), IV (1933-1947), V (1937-1951), VI (1947-1956), VII (1948-1956)

Brecht on Theatre The Development of an Aesthetic. Translation and Notes by John Willett

ولعل أهم نقطة يناقشها الناقد هي اعتقاده « أن كتاب جون ويندلت قد أظهر أن آراء بريخت في المسرح غير مألوفة... »  
الفلسفة الماركسية فقد كانت في جوهرها موجودة قبل أن يصبح بريخت ماركسياً .

وبسبب النقاد على الكتاب عدم فهمه لمجموعة المصائد الشعرية المسماة Messengerkunst أو « قصائد عن المسرح » يجهل أن هذه القصائد تبين أن آراء بريخت في المسرح حتى في شكلها النهائي يمكن تعديلها في لغة سهلة وفي عدد من الملاحظات لا يتجاوز العشرين بكثير . وينزع إلى أصول بأن هذه المجموعة الشعرية التي نشرت منذ ثلاث سنوات تؤدي للمسرح البريختي خدمة أكبر بكثير مما يمكن أن يؤديه هذا الجهد الأكبر الأكبر حجماً والذي لابد أنه استلزم من الكتاب جهداً كبيراً طيلة خمس سنوات .

ويستغل الناقد الملحق الأدبي إلى القول بأنه لا يكفي أن يقال إن هذه المادة القديمة لكل أهمية ككلمة جارية منها كسيرة بريخت ، بل يجب أن يضاف أن سيرة بريخت موضوع كبير وجدير بالاهتمام . ولكن السؤال الأهم فعلاً هو ما مكانة هذه الكتابات القديمة ؟

وللاجابة على ذلك يبين الناقد أن بريخت كان أحد هؤلاء الفنانين من أمثال بريوت وشو الذين قاموا بأنفسهم بنشر كتاباتهم بأن كانوا هم مديري أعمالهم والمؤدرون والممثلين بالاعتماد عليهم « فمن الشكوك فيه أن بريخت قد أهدى شيء آخر في اتجاه سوى هذا العمل وسوى الفن الذي كان يقوم بالكتابته له .

حالا لقد أخبر بريخت لجنة أنواع المساء الهادئ مركبة من خمسة كل شيء كتابياً ليساهم في معادته هنري . ولكنه لم يغير بالذات أن هنري لم يطمح عن « ما أنت عليه » .

من نوع من الكتابة إلى آخره ، بل سألنا من قبله عن هذه أحد موضوع للكتابة . أما إلى أن جردنا ، فـ... »

بريخت قد سألنا هنري عن ذلك ، فـ... »

باروخ وطبعة المسرحيات التي كتبها هنري ، فـ... »

الكسندر . و . ارتورو أوى . و . وهانان المسرحيات التي كتبها هنري ، فـ... »

القول بأنهم قد وصلوا . لا عن طريق المسرح ولا عن طريق النشر إلى جمهور كبير . كما أنهم غير مباشرين ومعتدين وكاديتين لدرجة تعوقهما عن النجاح كدعاية شعبية .

وعلى الرغم من ذلك فإنهم قد كتبوا بريخت من الأسرار في عمله وهو الكتابة للمسرح ، بحيث أنه لم يستمر في الكتابة فحسب ، بل استطاع فعلاً أن يزل من طريقه كثيراً من العقبات التي قامت في سبيل هذا الاستمرار . فـ... »

وهوسلويني ، على حد تعبير الناقد ، ولها . ولكن بريخت استطاع أن ينجح في هذه السنوات الماضية ( ١٩٣٣ - ١٩٤٥ ) كثيراً من القصائد والمسرحيات التي تدعو للدمية .

من ترك الناقد إلى الجواز عندما كتب أنه إذا أمكن القول بأن مسرحيات بريخت هذه مثل « الروس المسجونين » و « ارتورو أوى » لم تصب الهدف فإن كتاباته عن المسرح لم تطلق من عقابها مطلقاً . فالكثير منها لم يصل حتى إلى جمهور صغير ذلك أنها لم تنشر على الإطلاق . وإن كان هذا ما يزيد في أهمية الحقيقة الثانية وهي أنها كتبت فعلاً ، ففي ذلك دليل هام على مشاركة بريخت وتركيزه الكامل على كتابته .

وكتابات مقدمات يمكن مقارنتها بجورج برنارد شو ولكن مع

فارق هام هو أن مقدمات شو لمسرحياته تعالج مجالاً أوسع من المواضيع كال تعليم والسياسة والجنس والسجون والدين مثلاً بينما تقدمات بريخت مركزة على المسرح وهذا يعني أنها تعالج صرح بريخت بالذات أو أن بريخت يكتب عن بريخت ، فلهذا كان بريخت فعلاً مركزاً حول ذاته في رأى هذا الناقد الذي يرى في ذلك مصير قوته ، كما يرى في ذلك نظرة إلى الحياة أبعد مما تكون عن الماركسية .

فما هي فلسفة بريخت الآن ؟ وهل يمكن أن يوصف بأنها « الفن من أجل الفن » ؟ ورد على ذلك أن الأصح أن يوصف بأنها « الفن بأي ثمن » ويشير إلى أن مسرحية « جاليليو » صير عن ذلك إذا استبدلنا العلم بالفن .

ولعل أهم ما يقال عن هذا العرض لآراء بريخت في المسرح هو أن الناقد أهم باستنتاج بعض اتجاهات بريخت غير الفنية رغبة منه في نقد أو الرد على بعض الآراء السياسية المتسوية إليه . عوضاً عن أن يرتكز كل جهده لعرض مفاد أكبر من آراء بريخت المسرحية على القاري . هذا بالإضافة إلى أنه يقع أمام القاري علامة استهزاء كبير ، أي إلى أي حد يمكن تقبل هذه الظنية التي عملت فيها الأدبي بالعدل والاعتدال الذي قد يكون مغرضاً .

وهذا نرى مثلاً من أمثلة خطورة الخلط بين النقد الأدبي والفن والبحث العلمي الفخالي وبين السعي إلى تفسير الكتابات الأدبية والآراء السياسية لا تكون خاطئة .

المصدر في القرن التاسع عشر Nineteenth Century Fiction ( ١٩٦٤ )

المصدر هذه الميزة عن جامعة كاليفورنيا وتتميز بالفن في القرن التاسع عشر بوجه عام . أما المبدأ في نقد خاص المسرحية السياسية الجديدة من دور مائة عام على وفاة الروائي الأمريكي هونور ، وسوى عدداً من المآلات أهمها مقال بماليج تاجر هولون على هنري جيمس ( ١ )

أما المصاحبة المدد وهي بقلم Blake R. Nevius رئيس التحرير المساعد ، فتثير موضوعاً هاماً في دراسة الأدب وهو التغيرات التي تطرأ على شهرة كاتب معين من ارتفاع وانخفاض أو رواج وكساد لبعض العوامل مختلفة منها نوع الجو الفكري السائد في عصره أو العصر الذي يليه ومنها مجرد تعاقب فترات شهرة الإلهام أو عطفه في تناوب زمني ناتج عن قرب المؤلف من عصره ، وارتفاع مكانته الأدبية عندما يعطي الوقت الكافي لفهمه وتقدمه ، ولدينا في العصر الحديث أمثلة لذلك فيما يخص شهرة بعض كبار الكتاب مثل هنري جيمس و د. هـ. لورنس وجيمس جويس من اهتمام كبير بعد أن لاقوا كثيراً من النقد وعدم الإكراه .

وبهذا الناقد الافتتاحية بقوله أنه في الوقت الذي بدأت تظف له أصوات التحدث النخبية من كل مكان احتفالاً بمرور اربعمئة عام على مولد شكسبير فإن هونورين يلقب منتظراً دوره في الحياة والتقدير وتراؤه أن صدقته الكتاب المعروف مقابل قد ذكره يوماً ما هو وشكسبير في « مجلّة واحدة » ، لم يشير

(١) Robert Emmet Long , 'The Society and the Masks', The Bitheldale Romance and The Eastman's (١٩٦٤)

# صحافة والأدب منذ ستين عامًا

## إعداد أنور الجندى

### المساجلات

وقال : اننى لا اوافق الدكتور صروف على ان الاهتمام بالله الحكيم جاء بعد اوانه ، ولا على ان الكتابة العربية صالحة بل احسبها مغالطة لقوانين العلم وليس اصعب منها الا الكتابة الصينية .

### رد صروف

وقد رد الدكتور صروف فقال : ان انقصار التحمين في مصر والنشأة في اللغة بالله العربية وشيوع الكتب والجرائد ، وسما العرب من رفوف الفراء مطالعة الجرائد على ذلك عند الله العرب وقرأها حتى صار اهتماما مطردا ان لم يكن مسجلا ، ولذلك لا نطمح بكتابة « اللغة الحكيم » الا ولا نشير باسمائها بل باللغة العربية ، ولكننا نطمح ونشير بالوسع في اللغة المكتوبة حتى تدخل فيها كل كلمة محكية لا تقابلها كلمة فصيلة مألوفة ، سواء كانت الكلمة المحكية مما وضعه العامة او نحتوه او نلوه عن لغة اجنبية ، ونطمح ونشير ايضا بالوسع في « التعريب » حتى نجاري لغتنا لغات اوربا ونشير ايضا بالعرض على كل ما هو حسن من الفاسد والاستعارات العامية والمقولة عن اللغات الاجنبية ، اى يجب علينا ان يجوز للعربية ما يجوز الانكليز للانكليزية والفرنسيون للفرنسية وكل الحكمان لغة حية لغتهم .

« ولقد كان التشبه ماعا بين العربية واللاتينية بالنسبة الى العربية الحكيم من الجهة الواحد والاباطالية من الجهة الاخرى ، ولكن كان ذلك قبل النهضة الاخيرة .

وقد صارت الحال على غير ما يظن جناب الفاضل ، فانه يطبع الآن من الجرائد العربية في القاهرة والاسكندرية لا اقل من عشرين او ثلاثين الف نسخة يوميا والفراء سقرونها دفيعة دفيعة ، ويشربونها بدرانهم وبرأونها كلمة كلمة وهي مكتوبة بالله العربية ، واذا زاد عدد الكتاتيب والمدارس حتى صار الذين يعرفون الفراء نصف الاهالي او اكثر ، فقله

اولى الدكتور صروف اهتماما كبيرا للكتاب الذي اصدره الفاضل دكتور (The Spoken Arabic of Egypt) ، واورد رايه في الغاية ردا على معارضة الدكتور صروف له ، فقال الفاضل تلور : « يظهر ان الدكتور صروف يقول بامكان حمل الصاحبه بسمطون اللغة المكتوبة ، ولكننى لا اظن انه يستطيع ان ياتي بشاهد واحد من تاريخ البشر على جمود فطرتهم من ص من الاوقات بل الاثر على الصمد منه ، وان لم يكن كذلك ، بل دائما باللغة التي يفسرها العامة فيسمعهم ، وان لم يكن على غير ذلك لعد تأخرنا لا نفعنا ، فان العامة يتكلمون بعجم لانها موافقة لحاجتهم ولو ان اهم اوربا عسدت عن لغاتها الخاصة لما تقدم العمران في اوربا على ما اظن .

« وقد شبه الدكتور صروف الاختلاف بين اللغة المكتوبة واللغة المحكية في مصر بالاختلاف بين اللاتينية والانكليزية على ما فهمت منه فيلكن ما جرى على هذا التشبيه . وخير الكتب ما كان مملوفا لدى الجميع ، اما الكتاب المرسي فيظن ان احسن الكتب ما فهمه العدد الاقل من الفراء ولذلك لا ارى كيف يمكن نشر المعارف في البلاد فهل يظنون انه يمكن ان يقوم عندكم رجل مثل دكتور او مثل كبرى بل لا ارى كيف يمكن ان يكتب الناس مكاتبات ودية ، والكتب والكتاتيب التي يكتب لغة لم يفهمها في سبانا وفي سوسا لا يور في بنوسا ولا تحرك عواطفه .

وقال : انه يرى ان تدرس اللغة العصرية في مدرسة جامعة مع غيرها من اللغات السامية كما تدرس اللغات السامية .

وقال : ان العربية الاوسطية بين العاصمية والعربية وهي عربية دواوين الحكومة السجدة ليست عامية ولا عصرية والذين يكتبونها لا يحسنون كتابتها .

حواشيها ( بكمال الدقة والاعتناء ) أحمد حسن طيارة ( بيروت - ١٩٥٠ ) في ٢٢٢ صفحة ، وقد علق الأب لويس شيوخ على هذا العمل الأدبي فقال :

« ليس بين كتب آداب الشرق والأمثال المتداولة كتاب تال من الشهرة ما ناله كتاب كتيبة ودمنة » . ومن أحسب الووفوف على صحة قولنا كلاءه أن يراجع قائمة المظم البلجيكي فكتور شوليف .

وهذا الكتاب مع كثرة شيوخه وتكرر طبعاته ، ترى نسخة الخطية المتعددة سقيمة في الغالب تنقص من عدة عبارات مستقلة .

وكان المرحوم المستشرق دى سيمى أول من اهتم بالمقابلة بين خمس نسخ من نسخ باريس فاصلح بعضها ببض وطيح كتابه الذى أحصى من بعده كمنستور يرجع إليه اصحاب الطباق التالية في مصر والهند ولبان وبيروت والموصل ، فبنوا طبعاتهم عليه مع بعض اصلاحات طفيلة .

واليوم أطلقنا على هذه الطبعة التى عني بتصحيحها ونطبع حواشيها جناب الاديب الهمام الشيخ أحمد حسن طيارة فوجدنا في مقدمته أنه بنى طبعته هذه على نسخة تاريخها ١٠٨٦ هـ ، فيكون مر عليها ٢٢٠ سنة ، وهو قليل بالنسبة الى كتاب نقل الى العربية منذ ١١٠٠ سنة ومع القربا بالمثل هذه النسخة لم نجد بينها وبين النسخ المطبوعة فرقا كبيرة ، إلا أنها تصلح بعض الاسكتة الموصية ، وتزيل الشبهة في بعض المبررات البهمة ، ويا حيلنا لو رسم جناب المصحح صفحة من النسخة المخطوطة ليعرف القراء مؤسسا . علمنا على هذه الطبعة تماثل بشرة آخر ، وهي الصور التى استعملها المؤلف كإلحاح من النسخ المذكورة ، وهذه التصاویر فى الأصل ذات الألوان يديه وتلوح جيلتها تمثل القصة التى وصف لأجلها أحسن تمثيل . إلا أن حفرة متولى طبعها لم يمكنه إلا رسمها بالمخطوط السوداء لطلب بذلك كثير من رونقها .

#### ( ٢ ) كتاب الإمامة والسياسة ( للشار )

وكذلك أعيد طبع « كتاب الإمامة والسياسة » مؤلفه أبى عبد الله بن قتية ، بتقيق محمد محمود الرافعى ، وقد أولاه صاحب « الآثار » اهتماما فكتبت عنه ، قال « كنا نسبح بهذا الكتاب ونرى اسمه في الكتب فنحنى لو نراه فكان مؤلفه « ابن قتية » في العلم وتقدمه في الزمن فهو من أهل القرن الثالث ومن اصحاب الرواية حتى أتبع الله لطيفه في هذه الستة محمد الخندي محمود الرافعى .

والكتاب في انسجام عبارته وتحري مؤلفه في ردائه ، مع لا يستثنى من قراءته ، ومن قراءه معتبرا يعرف شيئا من قوة روح الاسلام ، وكيف أحياه الله به هذه الأمة حتى صار يؤثر عنهم في السبل والحكمة ، وهم لم يدارسوا السياسة ، ولا تروا في جورها ، ما لم يؤثر متله من ملوك أوروبا وحكامها على رفيعهم الشهور في العلوم الاجتماعية والسياسية واخذ اسمهم على يديهم .

هذه الجرائد اليومية كافية لتتوهم لسانهم فيبرون ويكيون لهم تقارب لغتها ، والألفقوهم تخالف عقول غيرهم من بني البشر . ولا يخطر ان لغة رسائل مثل رسائل سكاك تؤثر في لسان لغائي فرنسا كلها ، والجرائد المصرية تنتشر ستة بعد ستة ولا تؤثر في لسان لغائي مصر . ولا يحتمل ان الحكومة المصرية نصف على سكان البلاد حتى يكتبوا اللغة الحكيمه بعدا من اللغة الكتوية .

وقال الدكتور صروف : ولا شبهة عندنا أنه لو هلبت اللغة العامية وكتبت لوقت بالغاية التى تصمد من أية لغة كانت ، ولتأهت أبناء النظر على قراءة ما يكتب منها اصحاب ما يتهاقون الآن على قراءة ما يكتب باللغة العربية . ولكن الذين يهتمون بكتابة اللغة العامية افراد لئلا ، أما الذين يهتمون بكتابة اللغة العربية فيصعدون بالثبات أو بالألوف وهم منتشرين في هذا القطر وفى كل الاطراف التى يتكلم سكانها العربية في الشام والعراق ونونس والجزائر وبلاد العرب ، بل في الهند وبخارى وما والاها ، ويصمد عن قلنا أن يتقلب أولئك الافراد على هؤلاء الألوف .

وصفوة القول أننا لا نرى الآن موجبا لكتابة اللغة العربية الحكيمه والاعتماد عليها في الكتابة والتأليف بعد ان انتشرت المطابع في البلاد العربية كلها وانتشرت بها الكتب والجرائد الكتوية بلغة معربة ، لأنها ستؤثر في اللغة الحكيمه حتى تصلحها بعض الإصلاح .

#### ● بحث المخطوطات العربية ●

##### ( ١ ) كتاب المظ ( مجله السرا )

« من بين التأليف التى أطلقنا عليها إل راجعنا الجديده الى اوردية مجموع لنوى يخلط في مكتبة باريس الموسوية صحت رقم ٢٢١ ) وتاريخ الكتاب ٢٢١ هـ المؤلف ١٢٢٢ للمسيح ، طوله ٢١ سنتيمترا ونصف سنتيمتر في عرض ١٥ سنتيمترا ونصف سنتيمتر ، وعدد الأسطر في كل صفحة ١٥ ، وهو مكتوب على طرفاس متين ، وبخط نسخي محكم ، والمجموع يحتوي على بعض تأليف لقضية مثل كتاب خطا العوام ، ومقصورة ابن دريد . وأهم ما فيه أوله وهو كتاب لأبى زيد الحمادى الشهير صاحب التوائد التى طبعت في مطبعتنا الكاثوليكية ، واسم التأليف « كتاب المظ » جمع فيه هذا الامام كل ما ورد في كتب اللغة عن المظ وما يلحق به من التواء والقيوم وما شاكلها من الرمد والبرق ، ولا لم يسمح لنا ضيق الزمان أن نستسخره لظف حفرة صديقا الاب يوحنا شاوي المعروف بمطوفاته الشرقية فالحمد لنا رسمه بالتصوير الشمسي .. »

وقد أورد المشرق فصول هذا الكتاب على التوالى .

##### ( ٢ ) كتيبة ودمنة ( المشرق )

صدرت طبعة جديدة مزودة بست وكتابتين صورة مأخوذة من نسخة خطية قديمة لكتاب « كتيبة ودمنة » مصححا وعلى

الأخضر الشريف ، ووجدت به حكومة مصر على مدرسة المستشرقين في برلين حتى قضى من أربع إلى خمس سنوات .

وتلقى عليه فيها أكثر مستشاري ألمانيا الذين اشتهروا بعد في الدوائر السياسية ، ولما برح برلين قضى شهوداً متقللاً في أوروبا ولا سيما لوفوف على طرق التعليم والتربية .

فلما عاد عينته نظارة المعارف مفتشاً بها ثم مدرساً لإعداد الطلبة العربية ، وفي التعليم في مدرسة المعلمين التي تخرج منها .

ثم انتدب إلى انكلترا حيث عين استاذاً للغة العربية بكلية كمبردج ( أكتوبر ١٩٠٣ ) وكان مياد امتحان الطلبة في مايو ١٩٠٤ ، وانتهى الامتحان وقد قضى المترجم جزءاً من بعد الظهر في وضع درجات الامتحان يوم الجمعة ٢ يونيو ، وفي منتصف الساعة الخامسة ألقى الكشف فكانت إجاباته هذه آخر ما كتب له لأنه لم يبق عليه ساعتان حتى أصيب بمرض قاتل تآخر شغف على ، وهو الزيف الإنكراسي العاد الذي استعمله الخوف على الأطباء المارة الذين استقدموا إليه ، فوفى في منتصف الساعة العاشرة مساءً ، وقد أعاد التقييد العالم العربي بجملة مؤلفات في التربية العقلية والبدنية ستبقى آثاراً دالة على فضلته وتفصله .



#### ● نظم الكتب

كتب العلم والمعلم

تألفه محمد بن إبراهيم الأحمدي اللواتري

قد رشيد رضا ( الثاني )

لحق هذا الكتاب حصونه شديدة من الإزهريين وبعدها . عن السج رسد رضا أعجب به وآوالة التدبير ، وقال أن صاحبه « من الناحية الجديدة الإزهري التي فطنت لسبب النظام الجديد في الأزهر ، والسياسة طسيرة التعليم فيه ، وشعرت بحاجة المسلمين إلى إصلاح ذلك وإلى الصيانة ووضع طريقة جديدة للتعليم الإسلامي وتربية المسلمين » .

وقال صاحب الثاني : « وبرزنا أن ترى من أثر النهضة الجديدة مدرسة إزهريا يتكلم في المسائل العامة ويبحث معنا في حال المسلمين ويشعر مع هؤلاء الأمة بموقف الأمة المحفوف بالاختيار ، ويروجو السعي في لائق ذلك ، ويعلم ذلك كتاب ينشره بين الناس » .

وقال رشيد رضا : أن الأستاذ الإمام « محمد عبيد » قد بع صوته من التنبيه إلى ذلك ، وقد رأينا حيون بعض لاملته في الأزهر قد تفتحت ، ولكن ما زالت الإلزام ساكنة ، حتى سمع هذا الصوت القشيد ، ورؤيت هذه الحركة المتينة ، أعني هذا الكتاب الذي أنقل في الأكار على ما يراه من التكرار ، وأبرزها في أشنع صورة .

وقد دعا إلى انتقاد مسائل الكتاب شأن المخلص الباحث من الحقيقة ، ولكنه نهى عن انتقاد عبارته ، وهو يدعو إلى إصلاح القول كما يدعو إلى إصلاح العمل . ويعلم أن العام الإسلامي لا يرقى إلا إذا ارتقت اللغة العربية .

جرجى زيدان ( الهلال )

مادات الكتاب في الكتابة

كان « بطرس البستاني » لا يكتب إلا وألفاً إلى مكتب ( طاوله ) عال ، كالكاتب التي يشتغل عليها كتاب المصارف الكبرى ، وكان يخدم التنشئة ولا يمل من العمل ، ولا يتر من التفكير في عمله ، وقد يكون ناعمة فيخطر له خاطر يتعلق بعمل عمله فينهض من الفراش ويذهب إلى مكتبه يعلق ماخطر له ليعود إليه في الفد ، وكثيراً ما كان أهله يفتقدونه ليلاً وهم يصيرونه في فراشه فإذا هو في مكتبه بين كتبه وأوراقه .

● وكان « سليم البستاني » لا يكتب إلا وطاولته بليغة مرتبة ، وربما جاءه الزائر فيجلس إليه فلا تمنعه مضيقته ومصارفته من الاستمرار في الكتابة . وقد يكون مستغرقاً في موضوع سياسي مهم والقم في يده فيحدث زائره في شأن آخر ، وقد يطول الحديث ساعة فإذا فرغ منه عاد إلى الكتابة .

● والشيوخ « ناصيف اليازجي » كان يكتب أو ينظم وهو يدخل التبع بالشيخ وشرب القصوة ، وكان يقصد على الوسادة ( الطراحة ) والكتب حوله والشيخ بين يديه وحلية التبع والأبريق والفنجان أمامه ، وقد يكون في فرقة المذكورة بصفة مجلس على هذه الصورة في جوابات الفرقة ، وكتب كل مجلس في موضوع خاص فينتقل من مجلس إلى آخر على ما يقتضيه الموضوع الذي يكتب فيه . وقد بلغ ما ينشر من القهوة بصفة عشر شجنا ( تتر في النوم ) .

● والشيوخ « أحمد فارس السدياق » كان يكتب غالباً في قاعة استقبال فيجلس إلى الطاوله يكتب والكرتون بين يديه ، وكان يستمتع فرقتهم بالفروج في الهواء الطلق ساعة كل صباح ، والغالب أنه يضي إلى جسر فطه ( استانبول ) فيقف منه نصف ساعة ثم يمر إلى قهوة يجلس فيها ساعة وهو ينزه عقله ثم يضي إلى مكتبه فيسبيل قلمه سهووه وطاوله وكثيراً ما كان يكتب وهو متكبره على سراه والقلم في يمينه .

● و « جمال الدين الأفندي » لغة كتب ، وإنما كان علمه بالتدوين خطاباً أو مباحة . وكانت عادته إذا جلس للحديث أو وقف للخطابة يحك أسهل لذهنه معرض كفه على طول السبابة فيمر كفه على هذه الصورة من أعلى يمينه تحت الك السطلي نحو الإمام مراراً ، وكان إذا تناول الطعام اشتغل عن أعمال الفكر في المواضيع السياسية أو العلمية بما ييسر النفس من الأحاديث الفكاهية المضحكة .

● والشيوخ « علي اللبي » شاعر الخديو اسماعيل كان إذا خاتمه القريضة وهو ينظم الشعر عث بجانب لحيته يكمه .

حسن الفتدي توفيق ( توفيق المؤيد )

أورد « توفيق المؤيد سنة ١٩٠٥ » ترجمة لطلالة المصري حسن توفيق بمناسبة وفاته عام ١٩٠٤ ، قال أنه تخرج من

هى فاجحة نثرة شعرية ذات خبسة فصول لتاسيع  
عبارتها ونظم ابياتها سعادلو سليم بك عنجورى الدمشقى  
الشاعر المشهور نزل مصر الآن ، وقد مثلت هذه الرواية  
للمرة الاولى في دمشق سنة ١٨٩٨ ، ثم مثلت في بيروت ،  
وطبع ونشر .

#### شعيرات المتن ( الهلال )

للسنخى افندى منى شهرة طائرته في فى الموسيقى  
العربية ، وهو أساسا نازع في الغرب على الفنانين والعود  
وسائر الآلات الموسيعة . وقد قرن علمه بالمصطلح قائل في  
الاناسى العربية تاسيم ( الحان ) موضعه بالخطوط الموسيقى  
بلغت ١٨ نفسها اخرها « تقسيم ليلاب منى نغم جوكا »  
ولا تزال تاسيم اخرى تحت الطبع .

واحيوا اشعار مجله « انيس الجليس » الى صدور كتاب  
« نجه الرائد » للشيخ امراهيم البازجى ، وكان هذا الكتاب  
عماد تعليم الادب العربى والانشاء في المدارس زمنا طويلا .

عرض « المنار » لرساله ( الزهرة في نظام العالم والامم )  
فقال هى رساله لطيفة كتبها الشيخ طنطاوى جوهرى بأسلوبه  
المعروف ، وهو مزج الكلام فى الطبعه ونظام السكون بآيات  
القرآن الحكيم . وفى هذه الرسالة مقارنة بين رأى للاسلام  
الغزالي ، ورأى لجنون ليك العالم الطبيعى المعصرى ، وبحث  
في القرآن والمسلمين وماخرى الافريج ، وبحثت في جمال  
النبات ونظام الازهار . والكلام على الزهر ذى الالهلال  
والفصائح والزهر ذى الحواس ، والزهر ذى الجند ، والزهر  
ذى السياسة العفعية والوهمية ، والزهر المنظم ومور  
الزهر .

والمؤلف يمتدح فى الكلام العلمى على مؤلفات الافريج  
الحديثة ويزيد على ذلك اسناد هذا النظام الى فاعله الحصى  
والشبه على سر صنعته ويدبح حكمه .



# رسائل جامعية

## تقدمها نجاة ساهي

والحقيقة ان موقع العراق ونشكيله البشري اثر كبيراً في توجيه تاريخه فالعراق معبر من العابر بين الشرق والغرب ، ولذلك كان محلاً للصراع بين الامبراطوريات الزاحفة من الغرب الى الشرق او العكس .

وفي القرن الخامس عشر اصبح العراق ميدان الصراع بين الدولة الصفوية الشيعية في فارس ، والدولة العثمانية السنية في الاناضول والبلقان واسمر العثمانيون ، واصبح العراق جزءاً من الدولة السنية .

يعود التلحيز الى العراق لم يعرف مقام الحكومة الواحدة ، طوال الحكم العثماني ، فقد قسم الى ولايات اربع .. شيرازور ، نوسين ، بغداد ، كركوك - واسمر - واسمر - واسمر الى تلك الولايات ، في معظم الاحوال ، وهذا انعكس الحال في مصر ، فقد عرفت مصر الحكومة الواحدة منذ تاريخها القديم ، وذلك بسبب بساطة تكوين مصر البشري والطبيعي ..

اما العراق فشمل منطقة جبلية في الشمال والشرق وهي المعروفة بكرديستان ، كما يشمل صحراء واسعة موج فيها العشائر العربية البدوية وفي الوسط توجد مناطق خصبة يزرعها اهمل الأرباب .. وفي الجنوب تكثر المستنعات ، كما تكثر مزارع التخليل الكثيفة . وهكذا فالعراق منكك الى عصبيات معقدة كثيرة .. وعندما ضعفت الدولة العثمانية ووهنت سيطرة الحكومة المركزية قوى جانب تلك العصبيات وظهرت عصبيات جديدة ، فظهر المالكي في بغداد ١٧٤٩ ، وال عبد الجليل في الموصل سنة ١٧٣٠ ، وغيرهم .. بينما سيطرت عشائر « شمر » الجربا « على منطقة الجزيرة العراقية وعشائر عزة على الصحراء الشامية .

على ان ممالك بغداد كانوا اكثر تلك العصبيات قدرة على الحكم والادارة ، ولكنهم عجزوا عن السيطرة عليها سيطرة تامة ، وكان هذا العكس بفرض الباب العالي بالمعسل لاستعادة حكمه البائن للصرافي كما كان ينشئ على الصراف من علاقة داود آخر الولا المالكي بالانجليز فكلف على رضا والي حلب بانفسه عليهم .. ومن حسن حظ والي حلب ان فني الطغتون على جيش



١٣٤٠

## تاريخ العراق الحديث



كلية آداب جامعة عين شمس بولنت الرسالة المذمعة من الاسلا عبد العزيز سليمان نوار لتيل درجة الدكتوراه ، وعنوانها تاريخ العراق الحديث من ١٨٣١ الى ١٨٧٣ .. وقد اتمى

الاسلا نوار منذ تخرجه سنة ١٩٥٤ حتى تقديم رسالته هذه باحثاً في تاريخ العراق .. وحصل على رسالة الماجستير في فترة من هذا التاريخ من ١٨١٦ - ١٨٢١ ، وجلبت رسالة الدكتوراه بكملة لهذه الدراسة .

وقد اشرف على البحث الدكتور احمد عزت عبد الكرم عميد كلية الآداب بجامعة عين شمس .



داود الذي استسلم لتسلي رضا .. وبهذا عاد الحكم العثماني للبلاد وكان أول عمل قام به في بغداد تدبير مذبحة للمماليك .

وفي بغداد شجبت ثورة قوية يزعمها عبد الفتى جميل عتي بعدد وطرد التوار على رضا ، وكان ميل أهل بغداد وغيرهم من أهل العراق نحو المصريين واضحاً كل الوضوح .. الذين كانوا قد بدأوا في توسعاتهم في الشام سنة ١٨٤٦ ، ولكن على رضا استطاع بمجهوداته الفعالة على القوى المتنافسة للحكم العثماني ، كما ساعد الإنجليز العثمانيين على مناصرة المصريين ، وأصبح العراق قلعة هجومية ضد المصريين في الشام ورغم مؤامرات السلطات العثمانية استطاع حورشيد قائد القوات المصرية السيطرة على نجد ، وتطلع إلى الكويت الذي أبدى شيخه من طب خاطر استمادته للتعلم مع المصريين ، وشيخ البحرين رغم بؤسهم معاهدة سنة ١٨٢٠ مع بريطانيا فقد عصم علمه خورشيد ليشتي يده من الارتباط هؤلاء للسمرين .. ولكن الإنجليز عطفوا على حكومة القاهرة وهددوها حتى أعلنت أنها لن تدخل في أمور البحرين .

وبعد نكبة العثمانيين في معاهدة بزب ضد المصريين سنة ١٨٤٩ أصبح للمصريين قادرين على مواجهة العراق .. ولكن عاد الإنجليز مرة أخرى وعطفوا على محمد علي وأخذوا منه تعهداً بصيдам السيطرة على العراق .. كما أشتوا خطاً للتلاحة الجسارية التجارية بين بغداد والبصرة ، ولكن بعض الإنجليز دعوا إلى استخدام البواخر في العراق لربط الشرق بالغرب عبر العراق ثم اتجهت الأفكار نحو مد خطوط جديدة عبر العراق ، ولكن الحكومة الإنجليزية رفضت إعطاء الشرق صلاحيات المشروع هذا الحق لأنها كانت تعارض مد خطوط المواصلات الجديدة عبر الشرق الأدنى سواء عبر العراق أو عبر الهند الصينية ، ولكنها كالت من مقاومة مشروع قناة السويس بعد زعماءه ، وعلم على السيطرة على القناة فكان ذلك من أسباب احتلال الإنجليز لمصر سنة ١٨٨٢ .. أما طرفي العراق بين الشرق والغرب فقد عمل العثمانيون على إعادة الحياة فيه ، لهم بنافس قناة السويس ، وأنشأ مدينت بلقاء خلال ولايته على بغداد طريقاً برياً بين الساحل السوري وهر الفرات ، واستخدم في هذا النهر عدداً من البواخر للعمل في مياه العراق والخليج الفارسي والبحر العربي والبحر الأحمر والنموسف ..

ومن أهم الأبواب التي تعرضت لها الرسالة ، دراسة الصراع ، أو التنافس بين الإنجليز والفرنسيين في العراق ..

وأول صورة هذا التنافس كان حول خطوط المواصلات العلية بين الشرق والغرب .. فلياً خلق الصالح السليبية والاقتصاد على العراق .. وقد تولى العناصر الإنجليز في معظم الأحوال على منافسهم الفرنسيين .. هلي أن الميدان الذي وقف فيه الفرنسيون بقوة أمام الإنجليز في العراق هو ميدان التبشير ، وكذلك في السباق على الكشف عن الآثار ضد بنوك السحير الكاثوليكي على البشير البروسسي الإنجليز والأمريكي .. وللأسف أدى هذا التنافس إلى إثارة الكراهة بين المسلمين والمسيحيين ، وخاصة بين الأكراد والتسامرة الدس كانوا مرسوم

في نظام من قبل .. بعد طلبت عشائر التسامرة المسيحية إلى أن تأخذ الدول الأوربية ببدءاً للانفصال عن الدولة العثمانية ، وكان طبعياً أن تثير ذلك حفيظة جيرانهم الأكراد ، فوفقت المصالحات منهم ، بل الكلدان ، وكان التدخل الأجنبي هو السبيل الأول من القوة تلك العتي .

أما في مجال الآثار فقد تسابق الإنجليز والفرنسيون في تهيب آثار العراق وكانت عمليات الكشف عنها سهلة جداً ، حيث أنها موجودة في مدن قديمة كلمة مدفونة تحت التراب ولكنها كانت واضحة للعيان ، واشتهر لابارد الإنجليزي ، وديونا الفرنسي بالكشف عن آثار ضخمة ، والحفريات أن هذا لا يعتبر تنقيباً إذ كشفوا ، بل مجرد إزالة التربة .

لم يهتم لابارد ولا ديونا ولا غيرهما من النقبين الأجانب قيمته للآثار ، وإنما سموا إلى البشرية السريعة ، فكان لابارد يشغل من مدينة إلى أخرى ويبلغ القطع الأثرية بسرعة ويرسلها إلى بريطانيا ، يملأ بها المتحف البريطاني وشركات بيع الآثار البريطانية وهناك مجموعة كبيرة من آثار العراق قدمت فيها البريطانيات لأن أحداً لا يجرؤ من أي عهد هي .

والى جانب التدخل الأجنبي كانت إيران المجاورة للعراق تطعم فيه لأن السبب القمعية الشيعية كانت توجد في التجف وكربلاء . كذلك كان الأكراد قسمة بين العراق وإيران ، وكان أكراد إيران يعرفون أنفسهم بالفرار إلى إيران ، وكان ذلك من عناصر الصراع بين الدولتين ، وكذلك الأمور تطوّر إلى حرب بين الدولتين لولا تدخل روسيا وبريطانيا لمنع وقوع الحرب ، وشكلت لجنة لتعديد الحدود بين الدولتين .

عما سبق يصبح أن العراق كان يعاني من الصراع بين العثمانيين والتدخل الأجنبي ، ولم يحل بوال يصلح أموره إلا عندما بولى محمد بلقاء سنة ١٨٦٩ الذي كان معروفاً بقدرته على إصلاح أمور الولايات المتضررة .

وميزة حكم مدحت هو أنه قام بإصلاحات شاملة فقد وزع الأراضي وفق قانون الأراضي باليمن نكسة على الفلاحين ولكنه في نفس الوقت وضع أسس الاقطاع الواسع حيث أنه سمح لشيوخ العشائر أن يسجلوا باسمائهم أراضي العشيرة .

كما قسم العراق إلى الأقسام الإدارية التي نص عليها ذلك القانون .. وقسم الولايات إلى الوية والأقضية ، ونجح في إدخال نظم البلديات ، وأنشأ المستشفيات ومد خط ترام ، وأنشأ مدارس حديثة وأصدر أول صحيفة عربية وتركبية وزاد قوة الأسطول ، ونفذ قانون التجنيد الإجباري .

أما التدخل الذي كان يوجه لحكمه فهو أنه كان تركياً في إصلاحاته ، كان التعليم الذي أدخله في البلاد تركيا ، وكان هذا الاتجاه يلقى مقاومة شديدة من جانب العرب .. واستنطبت المدارس الأهلية العربية أن تقف في وجه المدارس الحكومية ، وتلحق الشعر العربي على التركي ، بل تفوق أيضاً على الشعر الفارسي ..

ولا شك أن هذا التطور كان من العوامل الرئيسية التي فحت الأذهان نحو حركة عربية تتلخص بالحكم العثماني .

والجديد في هذه الرسالة هو ولا شك اظهار هذا الجانب من جوانب كتاب العراق نحو عرويته .. هذا الكعاج الذي ظهر في يدي الامر في الحركة الادبية التي تزعمها عبد الفتى جميل الذي كان زعيم ثوره عتيقة ضد الحكم العثماني في سنة ١٨٨٢ ، وبعد الفجار الاخرس ، واوب الشله الاوسى .

والى جانب هذا الاتجاه الادبي كل هناك يثار مفهبي ديني مناهض لترك افسا وهو بيار الحركة السلعيه ، وكان اكبر رعيم ديني وطني في العراق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والقرن العشرين سلفيا هو محمود شكرى الاوسى .

والبيان الثالث من تيزاب الصراع عبد الترك هو الحركات العسكرية الثورية التي دعت الى ثوره عربية لان يتولى العرب حكم بلادهم ، وقد اشتهر في هذه الفره « صفوق » وانه عبد الكريم ..

ولا شك ان اهمية هذه الرسالة تظهر في انها وضعت لنا فره من تاريخ جزء عزيز من وطننا العربي ، كل لتاريخه فكذلك يكون مجهولا ومشوشا في اذهان الممارسين عندما دعا الى الحاجه الى دراسة على ضوء جديد ، يوضح كتاب هذا الشعب العربي في سبيل حريته وعرويه ..

#### نقية المجلات المر

الى انه ربما الاستفتاء الذي لجزية مجلة فان هونورن يرى في المره فرانسه من امريكا بعد ملليل وجيس وفوكنر وفي نفس الجزية مع ماركس نوبين وهمنجواي .

والواقع ان هونورن (١) لا يزال من الاصحاب خارج مر كما ما يحل به لغيره من الكتاب الامريكيين الذين لا يفضلونه كثيرا . وفي امريكا نفسها لم يكن يتمتع حتى وقت قريب بما يتمتع به الآن من اهتمام . ويحاول كاتب الانتاحية تفسير ذلك بقوله ان تجسد الاهتمام بهونورن لا يرجع فقط لزيادة عدد الابحاث الاكاديمية التي جاءت نتيجة لبحث انتاده المعروف : Mathessen منه في « النهضة الامريكية » او الى زيادة الاهتمام بكونتر مما حدا بالثقافة الى اعادة تعديد اثرات العظيم للرواية الامريكية ، بل ان كلا من فوكنر وهونورن قد استناد من التقدير العميق الذي طرا على النهضة القومية كما نراها في الادب الامريكي ، والذي جاء ، نتيجة تعاقب حربين عالميتين في اقل من ربع قرن مما دعا الفاعر ، الامريكي الى النظر منقاد آخر ال مشاكل

(١) اشهر رواياته :

«The Scarlet Letters»  
«The Bithedale Romance».

وقد بدأ مناقشة الفارس الأستاذ الدكتور عبد الحبيد الطريق ، فأتى على مجهوده في اخرجها على هذا النحو بوسائل على السيد عبد العزيز بلغة كبلية مفسدة أحد الفصول ، وصحح معه بعض الاسماء والتواريخ التي وردت في الرسالة .

واعقبه الدكتور محمد ايس ، واستقر من الطالب عن السبب الذي جعله يذهب الى بريطانيا فقط لدراسة الوثائق الموجودة بمرور المحفوظات هناك ، دون السفر الى تركيا لدراسة الوثائق التركية والفارسية الموجودة في اسطنبول . وقد رد صاحب الرسالة بأنه سمع للسفر ليستفيد من هذه الوثائق لمعرفته بهاتين اللغتين ، وأنه لا يعمل دون ذلك سوى الامكانيات المتاحة

واخبره الدكتور عزيز الكريم المناقشة ، فايدى بعض الملاحظات بشأن ترجمة بعض المصطلحات التاريخية كما اتى على مجهودات الباحث وتقدم طلبة اقسام التاريخ في الكليات العتابة بالكتاب الشرقية والغربية ، التي تعتبر من الاركان الاساسية لدراسة التاريخ الحديث .

وقد مال الأستاذ عبد العزيز سليمان بوار درجة الدكتوراه بحريته الشرف الاولى ، مع التوسية بطبع الرسالة على نفسه الجامعة .

الجزية والمسئولة التي يعالجها هونورن . والتي عملت للمعصان السامان على اغنائها او على الاقل على نقلها الى

ونشر الكاتب الى زيادة عدد كتب السير التي تحاول كشف القالب عما يحيط شخصية هونورن من نموه و لكنه يرى انه نظرا لانه المادة الموجودة فلا تستفي هذه التغطية لقرا دل حد كبير ولكنه يوجه النظر الى النواحي الجديرة بالبحث ومنها مثلا دراساته ار فرا هونورن وحاسه في السوريات الانجليزية والامريكية على كتاباته . وذلك كجزء من محاولة تلوم لثقافته الشخصية وتعديد نظريته في فنه وصلتها بنظريات الفن المعاصرة له .

ويضيف انه ممايسهل عملية اعادة تقييم اعمال هونورن اعادة نشر اعماله التي تقوم بها جمعة اوهايو التي تصدر طبعة تذكارية تظهر منها منذ عامين رواية « الطواب القرمزي » « The Scarlet Letters » كما ان خطاباته وذاكراته في سبيلها الى الفلهور ايضا في طبعة جديدة ذو متبعة .

وهكذا ترى ان اعادة تقييم كاتب مهم تعتمد في الوقت الحاضر على دراسة منظمة ترمي اولا الى احيا اعماله وجعلها في متناول القراء والباحثين .

# مناقشة

## إعداد إسماعيل المهدوي

هذا الباب الجديد يرحب بأراء القراء والإصديقاء ،  
والحوار النضيب حول قضايا الفكر والأدب هو المحرك الحثي  
للبحث والدراسة ، والصراع بين الأفكار هو الذي يشيع  
الحياة والنشاط في الجو المثالي .  
وسوف نكون من الميدين دائما للمجلة ان تنقل مع قرائها في  
هذا الباب . وسوف نكون من اللذين أيضا هؤلاء المتعلمين ان  
يسهموا بنصيب من الرأي في توجيه المجلة .

### حول بافلوف وعلم النفس

تفسير المصائب بأنه نشأ نتيجة الصراع النفسي والعجز عن  
المميز في بعض المؤلفات .

وأحيانا حين يتعرض للعرض النفسي والمصائب ، فيفسد  
شيئا إلى تجارب المصائب التجريبية التي بدأها بافلوف .  
وأضاف الدكتور بجاني أن دراسة هذه الموضوعات عند  
بافلوف قد تسرق من طاية قسم الفلسفة العاليين حوالي  
عشر محاضرات - أي ثلاث ساعات - وليس نصف محاضرة  
كما كان يعتقد في الماضي .

وكتب إسماعيل المهدوي ردا على ذلك :

في الحقيقة أن كلام الدكتور عثمان بجاني يوضح سبب هذه  
الظاهرة الملحوظة في منساج علم النفس بكميات الأدب في  
جامعاتنا . فربما أن بافلوف فني ما يزيد على ثلاثين عاما في  
إجراء الدراسات التجريبية على قوانين النشاط العصبي  
الرائي التي هي القوانين الأساسية للنشاط النفسي ، ورغم  
أن مقارباته وتجاربته ستزيف كلها تأكيد هذه الحقيقة ، فمن  
المؤسف أن هذا العالم العفلاق لم يكن يعمل من برامج السنوات  
الدراسية الأربع في الجامعة سوى نصف ساعة فقط - يقول  
الدكتور بجاني أنها وصلت إلى ثلاث ساعات أو سواء أربع  
بافلوف إلى مستوى الساعات الثلاثة أو لم يرتفع بعد ، فإن  
اسمه لا برد خلال هذه الفترة إلا مرتبطا بالحدث المتاد عن  
ظاهرة العمل المنمكي عند الكلب وجرس الطعام . فهل هذه  
حقا الإضافة التي قدمها بافلوف إلى علم النفس ؟

الجواب : لا .

ذلك أن بافلوف ليس هو مكتشف ظاهرة العمل المنمكي .  
إنما اكتشاف هذه الظاهرة استأذه الروسي سيشنوف ، وهو  
أول مؤسس للاهتمام المتاد في علم النفس . كتب سيشنوف في  
هذه الظاهرة في بحثه المعروف « الأفعال المنمكة للمخ »  
Les Réflexes du Cerveau . وكان يرى أن الفسيولوجيا هي  
العلم الوحيد القادر على تحويل علم النفس إلى علم

نقلنا

على نظريات بافلوف . . .  
في أعداد المجلة عن ذلك في الدكتور .  
بجاني استاذ عام العلوم كالمه .  
الظاهر :

بافلوف فيسيولوجي روسي كان يقوم بمصوبات في الحيوان  
الوطني وأعمال القدد . وعند اكتشافه العمل المنمكي في كلبه  
إلى دراسة هذا العمل المنمكي وبطريقة إلى الفوائد التي  
مما لك نظر علماء النفس فوجدوا أن إلى اكتشاف بافلوف  
أهمية كبيرة في تفسير السلوك الإنساني على أساس العلم  
الشرطي . وبدأوا ضمن وتلاميذه فيما بعد من .  
الأمريكية ، الأهمام بدراسة التعلم على أساس الإرباط  
الشرطي وأجروا تجارب كثيرة على الإنسان اعتمادا لدراسات  
بافلوف على الحيوان .

والآن حين نقوم بدراسة التعلم كموضوع من موضوعات علم  
النفس لا بد أن نشير إلى بافلوف ومقربه في التعلم الشرطي  
وأهميته في تفسير كثير من المبادئ والميول والاعتقالات التي  
سعلها الإنسان أثناء نشته الاجتماعية .

وبافلوف له أهمية أخرى في تفسير حالات الانطرابات  
والانحرافات العصبية ، إذ أنه في تجاربه على الإرباط الشرطي  
حين وضع الحيوان في موقف صراع لا يستطيع أن يميز فيه بين  
المنبهات المناسبة لأتارة استجابات ملائمة ، يحدث للحيوان انهيار  
يشبه كثيرا حالة الانهيار العصبي التي تصيب الإنسان  
في حياته الاجتماعية حينما يقع فريسة صراع بين غشوق  
مختلفة . وكانت تجارب بافلوف في هذا الصدد أهمية كبيرة  
في الطب النفسي وقام كثير من علماء النفس والأطباء النفسيين  
بإجراء تجارب من هذا النوع على نمط تجارب بافلوف  
لتوضيح أسباب تكوين المصائب « المرض النفسي » على أساس  
الصراع الذي يعانيه الإنسان . وانتوا من هذه التجارب إلى

وضعى (١). ووضع على هذا الأسس تسريفاً جديداً دقيقاً لعلم النفس هو :

« أن علم النفس العلمى لا يمكن أن يكون في محتواه إلا سلسلة من النظريات في أصل النشاطات النفسية » (٢) .

كذلك لم يكن بافلوف مكتشف ظاهرة « الكلب » بل سيئته إليها مستنوف أيضاً (٣) وكان أستاذاً الروسى يونتكن هو اللامع المباشر لاتجاه المعنى عند بافلوف .

ومعنى ذلك إذن أنه حتى الانفتاح المخصص لپافلوف لا تتناول المفكرة الأصلية . ذلك أن إضافات بافلوف إلى الاتجاه العلمى في علم النفس تشمل ما يلى - مما ورد في مقالات المجلة عن بافلوف :

٢ - اكتشاف كثير من قوانين التشبث المعصبي الرافى لدراسة الكلب التشبث المعصبي الرافى . فالعنصر الوام في تجربة الكلب وجرس الطعام ليس هو ظاهرة الارتباط الشرطى ولكنه معيار اللعاب ، والتبوية الطعام الكلاب ، واتبوية المعاصرة الهيمية ، والجزو المعصبي الذى توفر فيما سماه بافلوف برج الصمت ، وما إلى ذلك . هذه التجهيزات التجريبية الدقيقة التى توصل إليها بافلوف هي العنصر البافلوفى الأصلى في تجربة الكلب وجرس الطعام .

٢ - اكتشاف كثير من قوانين التشبث المعصبي الرافى وظواهره الدقيقة ، مثل قوانين التركيز والانفعال والتبادل الخ ، وظواهر كف اللزوق وكف ما فوق الحد الخ ، وظاهرة المراحل التوافقية في الانحرافات والانفصاليات المعصابية .

٣ - استخدام هذه القوانين والمفوضولفولوجى فى تفسير دقيق لكثير من الأمراض المعصيبات

٤ - وضع أسس نظرية أبحاث التشخيصية واكتشاف العنصر التجريبية لتحديد كل لطف . وفيما يلى ما قدم بافلوف لعلم النفس .

٥ .. نظرية النظام الإشارى الأول والنظام الإشارى الثانى .

هذه بعض الصفات بافلوف الجديدة بالدراسة ، وهي بالتعديب الإضافات التى لم تصل بعد إلى كليات الآداب في جامعاتنا .

إذا ؟

في الحقيقة أن مسؤولية ذلك لا تقع على أساندة الجامعة في بلاننا بقدر ما تقع على برامج الدراسة في جامعات الغرب التى نخرج فيها هؤلاء الأساندة . ومن المؤسف أن جامعات الغرب هذه - لأسباب سياسية وفنية - كانت تتخذ موقف التجاهل ، أو يتعير ماركسى ، كانت تمارس مؤامرة الصمت ، آراء الفكر والعلم في الاتحاد السوفيتى . وقد كان هذا هو نفس موقف جامعات الغرب إزاء علم الطبيعة السوفيتى ، حيث كان أساندة الغرب يصورون أن السوفيتين لن يصلوا إلى التفجير الذرى إلا بعد عشرات السنين ! ومن هنا كانت

الصدمة المروعة عندما أرتفع القمر الروسى بدور حول الأرض عام ١٩٥٧ . أما عن الأسس البافلوفية لعلم النفس ، فليس الصعب أن تتحول إلى شيء مثير على النطاق العالمى لتلفت نظر علماء الغرب إلى أهميتها . وإذن فمن واجب أساندة الجامعات في وطننا الاشتراكي أن يسارعوا إلى دراسة هذا الاتجاه العلمى وتعميده لتلاميذهم دور انتظار .

ولا يفهم من الكلمات السابقة أنه يجب الانغلاق مع بافلوف في كل ما قال . فهذا شيء غير مقبول من زاوية روح البحث الأكاديمى . وقد أشرنا في المقال الأول من بافلوف إلى بعض النقاط التى تثير الخلاف معه . أنها المقصود إذن دراسته دراسة جامعية مستقيمة ، لا التبشير به وتقدس أفكاره واستبعاد الاتجاهات الأخرى في علم النفس .

إن التكلف العربى لا يملك أن يعجبسب حين يلاحظ أن سلاسل الكتب المرفوعة التى تصدرها دور النشر الكبرى في الغرب لم تخصص لتلصريات بافلوف ومؤلفاته واحداً من أعدادها - واحداً فقط - ولم تنها تخصص الأعداد الكثيرة لكل متسكع غريب في مراديب الفكر الغامض غير العلمى ، بل ولكل روسى مثبؤ نطقى عن ولاته لوطته .

وقد ترجم عدد من أساندة علم النفس في جسامعنا كتاباً غنياً من جزئين بعنوان « ميادين علم النفس » وهو موسوعة دراسية يشتمل ما يزيد على ألف صفحة . وإيجب الفارىء حين يطلع أن بافلوف لا يحتل من هذه الموسوعة مسيسوى صفحتين ونصف صفحة فقط - وبالتحديد عند التمرسرف لتجربة الكلب وجرس الطعام في علم النفس الحيوانى ! وحتى في موضوع علم النفس السيلولوجى لا يحتل بافلوف بكثرة !

وهناك عصبي اسمه كرتشم Kretschmer وآخر اسمه شلنر ولهما أفكار غريبة عن ارتباط أبحاث الشخصية بتكوين الجينوس . وأما أبحاث البيرول أو التحالفات التكون المعصبي الخ ، وهى أفكار يؤكّد الكتاب المذكور نفسه أنه لا يوجد تجريبياً أى ميرد لها (١) . ومع ذلك تحظى هذه الأفكار بالدراسات الكثيرة في الكتاب المذكور وفي كتب أخرى . وكانت في أيامنا تدرس نظرية الليسانس . أما نظرية بافلوف التجريبية العلمية في أبحاث الشخصية ، فلا يصرف الكثيرون شيئاً عنها ، بل ربما لم يسمع عنها بعض أساندة علم النفس في جامعاتنا .

بقيت إشارة أخيرة إلى بافلوف والسيلوكية .

يؤكد الكلمات السابقة للدكتور نجاشي أن الجامعة لا تزال تأخذ بالاتجاه الذى يشرى بافلوف حشراً في زمرة السيلوكيين من أمثال وطنس الأمريكى ( وهذا هو نفس اتجاه وود روت في كتابه « مدارس علم النفس » ) .

ورغم أن بافلوف والسيلوكيين يتفقون في بعض الأفكار ، مثل رفض منحج الاستبطان ورفض التصورات الشعورية والدانية ، والتركيز على الدراسة التجريبية للسلوك الحيوانى ، فالحقيقة أن بافلوف يختلف عنهم في نقطة أساسية هي الهدف التوسلانى من البحث .

إن السلوك عند وطنس لا يعنى أكثر من الحركات « الغارجية » القابلة للملاحظة . ومن هنا فهو يستهدف

(١) ميادين علم النفس - الطبعة الأولى ، الجزء الثانى

I. Seitchnev : Œuvres Philosophiques et Psychologiques choisies. Moscou, 1957, p. 196

(٢) نفس الكتاب ، ص ٢٠٩ .

(٣) النظر المقدمة التاريخية في كتاب Textbook of Physiology, Moscow, 1960.

اكتشاف قوانين هذه الحركات الخارجية مثل قانون المحاولة والطفا . اذا جاز تسميته قانونا . اما عند بالوف فهمد البحث هو قوانين النشاط العصبي الرافى اى قوانين النشاط داخل الجهاز العصبي بانجزائه المختلفة - وخصوصا الجزء المركزى - عند الحيوانات الراقية . وفى هذا الميدان بالذات يواجه بالوف الاساس الفسيولوجى للقواهر النفسية ، ولا يطق عند سطح حركات السلوك الخارجى . ومن هنا أهمية دراسته كنسبى لعلم النفس العلمى .

هنا على كل حال موضوع طويل يحتاج الى مزيد من المناقشة .

ومهما يكن ، فمن المبدأ ان يدلنا استقامة علم النفس الى الجامعة على النقاط المختصة لبالوف فى برامج علم النفس ، والتي تدخل فيما ذكرنا من اضافاته الأصلية . والا فليقولوا صراحة ان بالوف لا يستحق أكثر مما يخصه له .

فقد أكد الدكتور عثمان نجاشى - وهو من الاساطفة الأولى فى علم النفس - أهمية دراسة بالوف . فعلاذا يبقى لنا لتوسيع الجزء المخصص له فى برامج التدريس ؟ !

اسماعيل الهدوى

### حول اللامعقول والانجاعات الثورية فى الأدب

كتب أمير اسكندر الثالث ومحمد اسرح بجرده الجمهورية بحسبى واجباب :

تعبت القائلين اللذين نشرهما الاستاذ يوسف الشارونى فى المجلة ، الأولى تحت عنوان « الجذور التاريخية للامعقول » والثانى « اللامعقول فى أدبنا المعاصر » ، فحاولت فهم القرائم الفكرية والأدبية فهما صحيحا خلال الإطار التاريخى والاجتماعى الذى نشأت فيه امر تتطلبه درجة التفجج الفكرى التى بلغت فى المرحلة الحالية من تاريخ مجتمعنا . فلم يعد يتكلم مع هذه المرحلة ، ان نقبل أو نرفض الانجاعات الأدبية والفكرية التى تتصارع فى علتنا ، مهما كانت طبيعتها ، بمجرد المعامى والانفعال دون ان تعنى بعق متزاها الحقيقى ، ومن غير ان نذكر الدلالات التاريخية والاجتماعية التى تشير اليها .

وهذا هو المنهج الجاد الذى حاول الاستاذ يوسف الشارونى ان يعطيه فى مقالته السابقين . ومع ذلك فهناك بعض الملاحظات التى علينا ان نأخذها بعين الاعتبار :

أولا : قال الاستاذ الشارونى فى مقاله الأول « منذ قيام الحرب العالمية الأولى حتى وقتنا الحاضر تعددت الانجاعات الأدبية والفنية الثورية فى أوروبا الغربية ، مرت خلالها شعوب تلك القارة بحدة نظم الحكم الدكتاتورى ، وبعثة الحرب العالمية الثانية ، واختراع القنبلة الذرية والقنابل فعلا على مدنتى هيروشيما وناجازاكي بأبوابان تم تهديد العالم بمقابل أشد فتكا . . . والفاسى النظام الرأسمالى وما صاحبه من تقلص هيئة الرجل الأوروبي بتقلص تولده الاستعماري ولحية الأمل فى نظام الحكم التبعوى بالاتحاد السوفيتى بسبب ما تطلبت الرعونة الجديدة من فرض نظام قاسى ، وهو النظام الذى أدانه ولده به زعماء السوفيت أنفسهم فيما بعد . ثم

قسم الإنسان الشارونى به ذلك هذه الانجاعات الثورية الى ثلاثة انجاعات على اساس العلاقة بين الشكل والمضمون : لامعقولة الشكل ومعقولة المضمون وتمثله المدرسة السريالية ولا معقولة المضمون ومعقولة الشكل وتمثله المدرسة الوجودية ولا معقولة الشكل والمضمون معا وتمثله انجاعات مدرسة العبث على الأخص عند إيسنكو وبيكيت .

وربما امكن الاتفاق بشكل عام مع هذا التقسيم الذى أوردته الشارونى على أساس المعيار الذى وضعه وهو العلاقة بين الشكل والمضمون ، ولكننا نختلف معه تماما فى وصف هذه الانجاعات جميعا بأنها انجاعات « ثورية » . فقد يجوز القول بان هذه الانجاعات ، وعلى الأخص السريالية - رفضت عامة الواقع الخارجى ، هذا الواقع المعزق المتناقض المفسس الغريب للرجاء . ولكن هذا الرفض فى حد ذاته لا يمكن ان يعتبر ثورة - بل على العكس ، فقد تكون الثورة الحقيقية هي البدء من هذا الواقع نفسه ، وعدم الانسحاب منه ، بهدف إعادة تشكيله من جديد . وهذا عالم يفعله واحد من هذه الانجاعات الثلاثة . بل يمكن الذهاب الى أبعد من هذا فنقول ان واحدا من هذه الانجاعات الثلاثة وهو اتجاه مدرسة العبث يشكل أحد العناصر التى تمثل « الثورة المفارقة » فى الفكر الغربى اليوم ، وهو التعبير الأمثل عن أيديولوجية الجناح اليميني فى الحضارة الأوروبية المعاصرة . من حيث ان هذا الاتجاه يرفض القيم ، ويرفض المنطق ، ويرفض العقل ، ويرفض الآلة وهى كل مكتسبات الحضارة الإنسانية فى مر القرون ، ومن ثم فهو يرفض « الإنسان » نفسه بوصفه عملية متطورة ينتقل الى مستويات الأعلى خلال صراعه الدائم مع الواقع الخارجى الذى يفهمه . بل هو نفسه بتفكيره .

ثانيا : يقول الاستاذ الشارونى فى نفس المقال : وهكذا سار الفن والعالم جنباً الى جنب فى استكشاف عالم ما وراء الحواس الإنسانية فكما ان العالم بدأ يستكشف بمركبوه وتسكوبه ما لم يكن فى استطاعته ان يستكشفه بعواصه النفس فى عالمه الذى او التكنيك كذلك بدأ الفن يبدارسه ومذاهبه الحديثة يستكشف ما يضطرم به العالم الداخلى للإنسان . وهكذا يتلافى العالم الحديث الذى يبدو انه يقوم على الإيمان المطلق بالعقل ، والفن الحديث الذى يبدو انه يقوم على أساسى الثورة على مقاييس هذا العقل .

وليسمح لنا الاستاذ الشارونى بان نختلف معه مرة أخرى ، فليس صحيحا ان الفن الحديث اذا كنا نقصد به هذا الفن الحديث « الانجاعات الثورية » التى أوردتها فى مقاله - قد سار جنباً الى جنب مع العلم فى اكتشاف ماهية الحقيقة الإنسانية . بل على العكس كذلك ، ربما امكن القول ان الفن الحديث فساد - فى مواجهة ، العلم لاكتشاف أشياء أخرى ابعد ما تكون عن ماهية الحقيقة الإنسانية ، وليس الحديث هنا بالطبع عن الوسيلة التى يستخدمها كل منهما ، فلهوهم ان كليهما وسيلة الخاصة - ولكن الصحيح ان العلم فى الحقيقة التى نادر فيها الفن الحديث على - العقل - فقد قدرته الحقيقة على الوصول الى الحقيقة الإنسانية ، ولم يستطع أكثر من ان ينتمى فى أعماقه الظلمة جمران ذاتية الفردية المستوحدة .

ذلك لأن الحقيقة هي في نهاية الأمر ملائمة ، موضوعية ، بين الذات الإنسانية والواقع الخارجي ، فأي حقيقة يمكن أن تلبثها إذن إذا رفضنا هذا الواقع الخارجي بقسوانته وبحركته الداخلية ، واعتصمنا داخل أسوارنا القروية الخاصة ؟

ثالثاً : نستأذن الأستاذ الشاروني في أن نقول إن الملاحظة الحقيقية التي تضم كل هذه الاتجاهات بلا استثناء هي ظاهرة « الاغتراب » ، alienation عن عالمنا المعاصر . أنه كلما يستلذ النظر أن كل هذه الاتجاهات قد نشأت في مرحلة معينة من مراحل تطور الحضارة الصناعية في أوروبا الغربية ، المرحلة التي بلغ فيها تقسيم العمل في الصناعة الغربية درجة عالية من التخصص بحيث أصبح من المؤسف على حد تعبير أحد المفكرين الغربيين أن يعترف إنسان بأنه لم يصنع في حياته كلها سوى الجزء الثامن عشر من الدبوس ! ومن زاوية أخرى ترتب على فوضى الإنتاج وما صاحبها من إزمات مريرة نتجت عن التناقض العاد بين القوى المنتجة واشتكال الانتاج الفائقة ، شعور الإنسان بعبوديته - على حد تعبير ماركس - بأزاء ما تنتجه يده . ومن ثم شعوره بالاغتراب عن واقع سامع هو نفسه في خلفه ولكنه أصبح اليوم غسده ! .. وإمام هذا الواقع المترتب يتخذ المفكر المعاصر أحد موقفين فلما أن يرفضه وينسحب إلى ذاته ، ومن ثم تتعمق غربته ويشعره إحساسه بلا مقولية الحياة والوجود - وأما أن يرفضه ولكنه يتقدم ليبنيه بالفضل مما هو . ومن ثم تتجزأ كل حجب الضباب وتبدي له الحقيقة الإنسانية والواقع الإنساني في شموله وكماله وتطوره اللانهائي ..

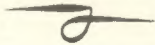
وأخيراً : ملاحظة أخيرة على المقال الثاني للأستاذ الشاروني .. لقد تتبع في هذا المقال بزوغ ظاهرة الاستهلاك والعبث في

أدبنا المعاصر منذ بدايات اتصالنا بأوروبا ونعترف على اتجاهاتها الفكرية والفنية في القرن التاسع عشر - ولكن ألم يكن من الأفضل للأستاذ الشاروني إلى جانب وصف هذه الظاهرة من الخارج ، أن يحدد حكماً تقويمياً على نشوء هذه الظاهرة في أدبنا .. ودلائلها ؟ والحق أنها ظاهرة ليست أصيلة في أدبنا أو فكرنا المعاصر ، بمعنى أنها لم تكن تلبس في نشوئها حاجة ضرورية في واقعنا الاجتماعي في ذلك الحين .. فهي لا تصدو أن تكون ناتجة عن تيارات الغرب الوافدة على نفوس لم تكن - كما نأمل بتألقها بعد - ورغم ذلك يمكن القول بأنها كانت أيضاً في أحد جوانبها تعبيراً عن فساد الاتجاه بأزاء كيفية تطور هذا الواقع المعقد ومساو - وليس أدل على ذلك من أن البعض ممن أورد الأستاذ الشاروني نصوصاً منهم في مقاله ، قد لبثوا هذه الاتجاهات ورفضوها .. عندما تكشف لهم في ضوء النظرة العلمية السليمة ماهية هذا الواقع وجوهره ، فاضوا بجهود في تغييره وتطويره - أجل ! أنهم حللوا معادلاتهم وعقدوا صورة الواقع كما كانت قائمة .. ولكنهم تقدموا بالتواهم الجديدة كي يرسموا له صورة أجمل وأعمق وأكمل ..

وللاستاذ الشاروني في النهاية كل التحية والتقدير .  
أخير أسكنك

كتب الأستاذ أمير أسكنك هذا التعليق قبل صدور العدد شهر يناير ، ولو فراه من قبل كتابة مقاله لاستغنى عن ملاحظته الأخيرة - أستاذ الأستاذ يوسف الشاروني قد تولي توضيحها في المقال الثالث -

ARCHIVE  
http://Archivebeta.Sakhril.com





## موظف حكومي من الأسرة الثانية عشر

يدلنا مظهر هذا الرجل على الأدماء، والقسوة الشريفة والحزن لالتقاط نطق الصفوف في خصوصه ، كما أنه يلتفت إلى التفكير البناء .

إن هذا الرجل واحد من مئات الانتهازين الذين نجدهم في كل عصر تنتشر فيه العساة حيث تكون معرفة الكتابة والقراءة هي الوسيلة لتكسب في غالبية الناس وتنظيم العلاقات المادية والاجتماعية بينهم ، فنقسم فيه الناس إلى كتل جاهلة وأفراد اللال يملكون المعرفة والسيطرة على اللغة - والرجل الذي نحن بصدده الكلام عنه واحد منهم أحد الموظفين الذين نراه دائما على المكاتب في دواوين الحكومة والذين يعملون لكسب عيشهم ، هذا الوضع الذي هم فيه لا يعتبر سيئا لو أدركوا أنهم يملكون يدور فعال في خدمة الإنسانية ولكلهم لو بدأوا في التفكير وراء مصالحهم الشخصية - وهذا دائما ما يحدث - فإن الجمهور يعتبرهم أعداء له - ولو إلى اليوم الذي يشور فيه هذا الموظف على وضعه ويعيش أنه غير راغب من جلوسه إلى مكتبه ، بل إن الأوراق التي أمامه ، تصبغت انطاعة الكبري إذ أنه سيبدأ في توجيه لقمته إلى الجمهور البري، الذي يتعامل معه ، وبالتالي يبدأ الجمهور في صب لقمته عليه ، وهكذا في كل زمن قلد لأفراد بسطاء من الشعب أن يقفوا أمام مثل هذا الرجل بل أكثر من ذلك ربما يرتبط مصيرهم بكلمة منه ، لذلك يتجسد حلم الرجل البسيط دائما في ألا يقف أبدا أمام المكتب بل يجلس خلفه ولكن حينما يتنطق العدم عنه ( ودائما ما يتنطق في أحد أولاده ) يتكرر الموقف الذي انغمضه الموظف السابق منه ومن الجمهور المسكين لذلك نجد انفسنا أمام حلقة مكررة للأغلام منها حتى تكاد نؤمن أنها ربما أصبحت قانونا ثابتا .

إن الزمن يقوم عادة بتطوير الظروف المعيشية للإنسان إلى أحسن . ولعلنا نسمي الزرد المئاد إلى تحسين نفسه لتتلائم مع ظروفه المعيشية والحل الوحيد هو توفير وسائل المعرفة لجميع أفراد الشعب للمساهمة في دفع عجلة التقدم حتى لا يتخذ أي فرد مواقف النداء من الآخرين ويصبح الكل قوة بناء في المجتمع .

ولم يبق لنا

نعتبر صورة غلاف هذا العدد آخر حلقة في العصر الفرعوني من سلسلة الوجوه المصرية القديمة التي تقدمها على غلاف المجلة .

وقبل أن تبدأ في وصف اللوحة التي نحن بصدها ، دعنا نستعرض بإيجاز الإشكال التي قديمتها سابقا .

أول هذه الإشكالات كان تمثالا خشبيا صغيرا لقناتة فرعون ممثلة الجسم بوجه مظهرها بالامانة وبأماكن الاعتصام عليها .

ونأتي الإشكال كان رأسا من العجاجة لملك عظيم يحم بلاده ولم يتطلع إلى أي مجد شخصي .

والشكل الثالث كان رسما جانبيا من جدار أراس تذكروا الحقيقة الديمقراطية - جميلة وغيايها التي تطبقها - بالطبع أم يكن المصريون الأدماء كلهم يمتازون بالانسانية والجمال ، ولا كانوا كلهم أبطالا .

ولما كنا نتحدث في هذه السلسلة عن جميع خصائص الناس البشرية عندهم فسنتكلم عن الفضائل السنية كما تكلمنا في المرتين السابقتين عن الفضائل الجديدة . إن الأيام التي يفسر أفرادا طيبين فاضة هو عالم ممل وخال من الطرافة .

وإن كنا قد رأينا أن الوجوه التي قديمتها في الاعتصام السابقة - بالرغم من عدم انتمائها لتعصرنا هذا - عالوة لدينا ، فإن الرجل الذي نحن بصدد الكلام عنه - يبدو كاته واحد منا - ولم هذا .

عاش سبب وهو اختصار لاسم رئيس في الأسرة الثانية عشرة يعمل موظفا حكوميا مجربا وتدل وجهته الصغيرة على صغر حجم عقله وبالتالي على ذكائه المحدود - وكما هو معروف لنا جيدا كان من عادة المصريين القدماء أن يبالغوا في اظهار العين وخاصة في رسمهم المنظر الجانبي للوجه - ولكننا نلاحظ أن العين في هذا الوجه الذي نتكلم عنه غير مبالغ في اظهارها بل اصغر من الحجم الطبيعي ونرى فيها تعبيراً يدل على الحزن والفكر والحكمة . وعلى التقدير من العين نرى الخد والاذن والغالب والقلوب أكثر امتلاء من العنقاء . وتشف اللسان الصغيرة نسبيا مع تهدل ثنيات الرقبة عن نفس إلى العنونة بموضعه بروز في الشفتين وتهدل ركني الفم .